中国与东亚诸国的音乐文化流动

——赵维平音乐文集

赵维平　著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国与东亚诸国的音乐文化流动/赵维平著.—上海:

上海音乐学院出版社,2006.10

(音乐文化史丛书)

ISBN 7-80692-240-7

I.中… II.赵… III.音乐-文化交流-文化史-中国、东亚 IV.J609

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 123207 号

书　　名:中国与东亚诸国的音乐文化流动——赵维平音乐文集
著　　者:赵维平
责任编辑:夏　楠
封面设计:帝王设计室
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路 20 号
印　　刷:江苏省通州市印刷总厂有限公司
开　　本:850×1168　1/32
印　　张:13.25
版　　次:2006 年 11 月第 1 版　2006 年 11 月第 1 次印刷
印　　数:1-2,100 册
书　　号:ISBN 7-80692-240-7/J.233
定　　价:36.00 元

赵维平，1957生。1988年毕业于上海音乐学院中国古代音乐史专业，师从陈应时教授。翌年获日本文部省奖学金赴日攻读学位，分别师从马渊卯三郎教授和山口修教授，获得了硕士和博士学位（1997年，大阪大学）。1999年回国任教于上海音乐学院，现任上海音乐学院音乐学系教授、博士研究生导师。专著《中国古代音乐文化东流日本的研究》（上海音乐学院出版社，2004）于2005年获中国宋庆龄基金会第四届"孙平化日本学学术奖励金"专著二等奖。论文曾多次获奖。作为主要的组织发起人，曾主持了在上海音乐学院召开的《第五届中日音乐文化比较国际学术研讨会》（2003）和《2005东亚古谱国际学术研讨会》等国际学术会议。在研立项课题：《中国古代音乐文化对东亚诸国的影响》（上海市浦江人才）、《东亚诸国对中国音乐文化的接纳及其历史演化》（全国艺术科学"十五"规划2005年度文化部级课题）

音乐文化史论丛

《中国与东亚诸国的音乐文化流动》
——赵维平音乐文集

《守望并诗意作业》
——韩锺恩音乐文集

《音乐的人文诠释》
——杨燕迪音乐文集

《学无界 知无涯
——释论音乐为一种历史和文化的表达》
——洛秦音乐文集

《音乐分析 学海津梁》
——钱亦平音乐文集

《民族音乐学田野作业》
——萧梅音乐文集

《纵横民歌时空》
——黄允箴音乐文集

《历史音乐学：理解与阐释》
——孙国忠音乐文集

《跳蚤集》
——陶辛音乐文集

责任编辑 夏 楠
封面设计 帝王设计室

上海市重点学科建设项目资助　项目编号:T0701

音乐文化史论丛

主　编

杨燕迪　韩锺恩

副主编

钱亦平　洛　秦　萧　梅

总　　序

钱仁康

费孝通先生在文化问题上提出"文化自觉"的观点。他说：每一个民族、国家对自己文化的来源、历史发展、特点（包括优点和缺点）以及发展趋势要有自觉的了解。我们既不复古，也不全盘西化。他对此概括了四句话："各美其美，美人之美，美美与共，天下大同。"

我们研究本民族的音乐文化，要有自知之明，即"自觉的了解"；研究西方音乐文化，要取其所长，补其所短，既不能搞"欧洲文化中心论"，也不能搞"中国文化中心论"，这就是"各美其美，美人其美，美人之美，美美与共，天下大同。"

研究音乐文化的范围很广。从纵的方面说，是古今中外音乐史的研究，通过音乐史的研究，可以了解音乐文化的源流和变迁，达到鉴往知来、鉴古知今的目的，从横的方面说，音乐文化的研究涵盖音乐科学的各个领域，包括音乐美学、音乐史学、音乐考古学、音乐声学、音乐民族学、音乐社会学、音乐心理学、音乐生理学、音乐教育学、音乐评论、音乐欣赏、作曲法、曲式学、和声学、复调音乐、配器法、乐器法等等。通过东西音乐和中外音乐的比较

研究,可以达到"他山之石,可以攻玉"和"知己知彼,百战不殆"的目的。

《音乐文化史论丛》的九部音乐论著,都是以史为纲,纵笔成趣,诚如司马迁所说:"亦欲以究天囚之际,通古今之变,成一家之言。"内容涉及"音乐文化发展的理论与历史研究"、"音乐形态发展的理论与历史研究"和"中国当代音乐文化发展研究。"我相信这部丛书的出版问世,必将有助于我国音乐文化事业的推陈出新和发扬光大。

目 录

第辑

亚洲音乐的史料及其研究

亚洲的音乐史料及其历史研究状况

The musical documents source and the state of historical research in Asia

一个国家或地区的历史文化经常是在与周边地区的交流发展中而形成发展的。我国隋唐时期的文化形成与汉以来的印度及波斯文化的传入有着密不可分的关系。继而我国的隋唐文化也对亚洲地区的日本、朝鲜和越南等国家和地区产生过深刻的影响,形成了东亚汉字文化圈。这种现象同样也存在于其他的国家和地区。因此在研究中国音乐史的时候,我们的目光也应该投向我国周边的一些国家及地区,关注他们的音乐史发展及其研究状况。东亚汉字文化圈的朝鲜、越南和日本;铜锣文化圈的东南亚地区;伊斯兰文化圈的阿拉伯地区(西亚)以及南亚的印度等各国的史料、文献以及考古图像史料等都应该是我们关注的对象。

本文主要就上述国家及地区的历史文献、考古资料等的现状进行概述,同时考察中国的文献及考古史料在亚洲音乐史中的地位,继而概述亚洲各国的音乐史研究状况。

一、亚洲音乐的史料及其性质

东西方音乐的历史记载，在其形态的表述中有着很大的差异，这种差异是由于音乐本身的性质与叙述音乐史料的性质的不同而形成的，实际上也是构成音乐史特征的重要依据。乐谱、传记、手稿等在欧洲的音乐史研究中占据了举足轻重的地位。但是它们在亚洲的音乐史中却并非如此，乐谱在音乐演奏和实践中并没有扮演重要的角色，与西方音乐相比可以说没有受到应有的重视，其数量也十分微少（相对来说中国和日本较多一些）。但不同的是理论书籍、美术、戏剧却相当丰富。以中国为中心，日本、朝鲜在一般的史书中以音乐制度、乐律理论、历史沿革以及音乐美学等的记录得到了充分地整理和叙述。它与音乐家的传记不同，音乐史叙述的整体与音乐的本身同时得到记录。在亚洲，除文献史籍外，考古资料也丰富多彩、令人目不暇接。长沙马王堆一号墓出土的竽、瑟，三号墓出土的筑等乐器；湖北曾侯乙墓出土的编钟、编磬；浙江余姚河姆渡遗址发掘出土的新石器时代的骨笛、陶埙等。除了出土文物外，美术上的壁画、浮雕等也十分丰厚多量，我国新疆地区的库车、吐鲁番，甘肃的敦煌、麦积山，以及柬埔寨的吴哥（Angkor），印尼爪哇岛中部的婆罗浮屠（Borobudur）遗址等都记录了丰富的音乐历史资料。这里值得注意的还有，现藏于日本奈良正仓院的大量隋唐时期传入日本的丝绸之路乐器实物，从公元752年收藏至今天已有一千二百多年的历史，它们都是现在世界上极其宝贵的历史资料。

（一）中国古代的音乐文献史料

在亚洲的历史文献中，中国的史料占有极其重要的历史地位。中国在殷商时期就出现了甲骨文，春秋战国便有了大量记载

音乐的文献著作。另外,从汉朝开始,在中国的史料中,皇帝的敕撰史书可以视为正统的、高学术价值的史料。在这一类史书中以西汉司马迁首创的我国第一部纪传体通史——《史记》为开端,形成了后来的"二十五史",被称作正史。它以纪传体编集,体列上分为三大类:①以天子·国家大事的编年记录为中心的"本记";②记录文物典章制度的"志";③重要人物的传记,其身份从皇后到奴隶兼有的"列传"。各项的分类之中有数卷"乐志"("音乐志"或"礼乐志")。书中对各王朝的音乐(主要是宫廷、国家、贵族、官僚等上层阶级所享用的音乐)从历史沿革、音乐制度,到律学、歌词等进行详细分述,但没有乐谱。除此之外敕撰书中还有专门记载文物制度的"九通",即《通典》(卷 141 - 147 乐典)《通志》(卷 49,50,64 为乐志)《文献通考》(卷 128 - 148 乐考)的"三通"与清乾隆时官修的《续通典》、《清通典》、《续通志》、《清通志》、《续文献通考》、《清文献通考》六书,再加上 1921 年成书的刘锦藻撰的《清朝续文献通考》,共为"十通"。此外,唐朝以后出现集历代政治、经济、艺术等之大成并进行分门别类叙述的会要体样式——北宋王溥的《唐会要》(乐类共 16 个条目,32 - 34 卷)、清徐松及其后多人的《宋会要辑稿》(乐类 42 - 44 卷)等是其代表性的作品。会要体属典志断代史的体裁,在分类上比正史更为细致,史料也甚丰厚,使用上十分便利。在上述的史籍中《通典》(唐)、《文献通考》(元)、《唐会要》(五代)等与"二十五史"乐志构成了古代音乐史料的主体。其次,除上述的正史外,春秋战国以来还出现了各种关于音乐的论著。以内容来划分,思想、美学方面的有如公孙尼子的《乐记》、荀子的《乐论》、吕不韦所辑的《吕氏春秋》(战国)、阮籍的《乐论》(三国);乐律学方面有《管子·地员》、元万顷等奉武则天之命所作的《乐书要录》(唐)、蔡元定的《律吕新书》(宋)、朱载堉的《乐律全书》(明)、康熙·乾隆敕撰的《律吕正义》(清)等;在古琴方面有蔡邕的《琴

操》(东汉)、朱长文的《琴史》、朱熹的《琴律说》(南宋)、朱权的《神奇秘谱》(明)等;另外从断代史来看,除正史外,随笔、笔记、诗词以及小说等都是记载当时历史现状中不可缺少的资料。如有关唐代音乐有崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、南卓《羯鼓录》、清彭定求等《全唐诗》,有关宋代音乐有沈括《梦溪笔谈》、陈旸《乐书》、郭茂倩《乐府诗集》等。此外,还有王灼的《碧鸡漫志》、陈元靓的《事林广记》、灌圃耐得翁的《都城纪胜》、孟元老的《东京梦华录》、张源的《词源》等,也是研究唐宋时期音乐不能缺少的文献。另有元朝的戏曲曲艺专著、明代以后的大量乐谱等都是构成中国音乐史的重要资料。像这样全面系统的文献史料在印度、西亚伊斯兰教地区以及在欧洲都是很少,尤其是像"二十五史"、"十通"这样详尽、系统的史料书籍,为中国惟有的史料资源。

唐代以后,中国的学术、历史书籍得到了系统化的整合梳理,形式上出现了称之为"类书"体例样式,相当于今之百科全书。这类书籍大致有《初学记》(唐)、《玉海》《太平御览》(宋)、《荆州稗编》《三才图会》(明)、《古今图书集成》(清)等。上述书籍不管是敕撰的还是非敕撰的,它们都是从大量的古籍中被梳理、罗列出来,分门别类地进行排列说明的书籍。因此,作为史料非常便于使用。但由于在各代的编辑过程中有讹传、误抄的可能,使用中应以批判的眼光去对待这些史料。

在中国的音乐理论书籍中还有一个明显的特征,即音律、音阶论占据了大量的篇幅,这同中国儒教的学风有着密切的关系,他们对古事件的解释存在着反复论述的倾向。这一现象从春秋战国时期就初见端倪,像从《管子》、《淮南子》、《吕氏春秋》、《汉书·律历志》的五声、十二律、三分损益法开始,后由西汉京房的六十律、南朝宋钱乐之的三百六十律、唐天宝年间的俗乐二十八调、南宋蔡元定的燕乐调与十八律,到明朱载堉的新法密律,他们

对三分损益法所存在的旋相不能还宫的理论进行了近两千年的求索、换算。到了16世纪下半叶，当这个千年不解的转调问题得到彻底解决时，却又被束之高阁、沉睡于书斋楼阁之中。这些理论几乎都没有真正得到实践。

（二）乐谱

从中国的南北朝至隋唐时期所遗存的古老乐谱大部分被收藏于日本。现存最古老的乐谱是中国南朝梁琴人丘明所传（6世纪）的琴谱——《碣石调幽兰》，该谱的抄卷原藏于日本京都市上京区西贺茂神光院，现归东京国立博物馆，为唐人的抄本。这是一种用文字来表述古琴演奏的乐谱。唐代以后出现了减字谱的指法谱、奏法谱（tablature），很多琴谱都被记录下来并用于实践。由文字所记录的奏法谱，约从唐代开始用于各种管、弦乐器的乐谱。从中国传入日本最古老的乐谱，藏于正仓院的中仓，是一份共有三十七贴的古文书（写经纸纳受帐），这份经卷上标明的时间为天平十九年（747年）7月26日，在其背面写有断简六行，即为《番假崇琵琶谱》亦称为天平琵琶谱。在琵琶谱中还有773年（宝龟四年）以前传入日本的《五弦琴谱》（五弦琵琶谱，通称为五弦谱），现藏于日本京都阳明文库。另外，20世纪初在甘肃省敦煌莫高窟发现，现藏于法国巴黎国立图书馆的《敦煌乐谱》，又名《敦煌琵琶谱》，今存三卷。该谱的抄写年代为五代长兴四年（933年），是唐、五代时期的重要文献。中国的乐谱，特别是琵琶谱于平安时期在日本得到了传承。《南宫琵琶谱》或称《贞保亲王琵琶谱》、《伏见宫本琵琶谱》由宇多法皇的敕令南宫贞保亲王所撰，完成于延喜二十一年（921年）。在乐谱的最后附载着藤原贞敏于承和五年（838年）从中国传来的《琵琶诸调子品》（二十八个调，实际二十七个调）以及贞敏的跋文。到了12世纪中叶的长宽六年（1163年）又出现了源经信所作的《琵琶谱》；由藤原师

长所作的12卷琵琶谱《三五要录》(1138－1192完成);与《三五要录》同作者的藤原师长还完成了雅乐筝乐谱的集成《仁智要录》(1138－1192完成)。日本平安朝以后的雅乐琵琶谱、筝乐谱等都得到了模仿和创作,并较自然地传承了下来。但是这些乐谱由于对节奏记录过于简略,因此至今仍是学者们攻克的难题。

(三)朝鲜

朝鲜与中国半岛相邻,文化交流一直很频繁,朝鲜深受中国的古代文化的影响,在史料的记载方式上与我国有着相似之处。《三国史记》、《三国遗志》、《高丽史》、《李朝实录》、《乐学轨范》、《增补文献备考》等史料以纪传体、编年体的形式构成主要的官撰书。《三国史记》为记载朝鲜7世纪前的三国时期的史料,是了解新罗、百济和高句丽历史的一部重要文献,其中记述了这一时期受中国音乐影响而形成的早期朝鲜乐器,如伽倻琴、玄琴及三竹等。但由于该史料成书于12世纪,离记事的时期过于久远,史料的真实性、可性度不强,应慎重使用。而15世纪成书的《高丽史》为纪传体,其中专门论述音乐的《乐志》部分是了解12世纪初期宋徽宗将大晟雅乐赠给高丽王朝后的历史状况,以及当时朝鲜宫廷中的唐的俗乐、宋的雅乐以及朝鲜固有的乡乐所构成的三乐在宫廷历史演变的重要音乐史料。《李朝实录》是一部由一千七百余卷构成的编年体巨著,记载了从李氏朝鲜太祖(1392－1398)至哲宗朝(1849－1863)近五百年的历史。其中15世纪中叶成书的《世宗庄宪大王实录》是了解15世纪上半叶世宗朝宫廷雅乐的重要文献,其中还有大量的礼仪乐与雅乐谱。

在朝鲜的史籍中,除上述的乐器、乐种及宫廷的音乐历史沿革以外,古典歌曲的歌词也占有相当的比例。如歌词集《青立永言》、《歌曲源流》等都是李朝(1392－1897)宫廷的音乐史料。朝鲜的乐谱大致也是从这一时期开始传承下来的。其独自的文字

音标谱以及能明示其节奏的井间谱是朝鲜音乐迈出了重大的一步,由此一部分艺术歌曲得到了复原。第二次世界大战后,一部分古典的乐谱得到了五线谱化。《世宗实录》、《世祖实录》中的乐谱虽然没有完全被翻译出来,但基于原来古谱的基础,通过各种手段被大量地译成现代谱并付诸演奏,实现了音响化。其中,国立国乐院的"朝鲜传统音乐出版委员会"于1969年出版了五卷以英文版附加解说的古乐集——Anthology of Korean Traditional Music(《朝鲜传统音乐选集》),对了解和研究朝鲜传统音乐具有重大意义。玄琴及其奏法谱与现存的口授传承乐谱所作的比较研究,以及古谱的复原研究也比较深入。李惠求、张师勋等学者的著作对于平调、界面调等的音乐理论中经常使用的调子进行了深入的解析。从整个考古资料来看,朝鲜与中国和日本相比,文献与文物量虽不多,但对于中国的雅乐以及雅乐器的研究十分有益,特别是现在韩国留下的十分珍贵的资料,更不容忽视。

(四)日本

在日本的官撰史籍中,于奈良、平安朝编撰的《六国史》(成书于720-901)为编年体,包括《日本书纪》30卷《续日本纪》40卷、《日本后纪》40卷、《续日本后纪》20卷、《文德实录》10卷、《三代实录》50卷是了解日本古代及奈良、平安时期宫廷文化的重要史籍。由于以编年体体例撰写没有分类的"乐志"部分,关于音乐的记事一般都散见于各个不同的章节。10世纪以后至11、12世纪出现一些实录、日记、随笔等,像《御堂关白记》、《中佑记》、《小佑记》、《九历》等都是这一时期十分重要的古籍。日本非常完好地保存了由中国及朝鲜等亚洲大陆传入的雅乐(实际上是中国的宫廷燕乐),并使其得到了传承与发展。延历十四年(795)出现了模仿中国的踏歌,9世纪初又出现日本创作的器乐合奏曲《鸟向乐》等作品,至九世纪中叶不仅诞生了许多雅乐的

演奏名手,而且还创作了日本人自己的雅乐曲《西王乐》、《长生乐》、《夏引乐》和《夏草韦》等[1]。13 世纪以后出现了关于雅乐的一系列史料,主要有《教训抄》(狛近真,10 卷 10 册,1233)、《续教训抄》(狛朝葛 1270 - 1322)、《体源抄》(1511 年丰原统秋 13 卷 20 册)、《乐家录》(安倍季尚,1690,50 卷)等。关于能乐的文献有《世阿弥十六部集》,还有声明理论书,筝曲、三味线等相关的理论书籍,它们构成了研究日本音乐的主要史料。上世纪 80 年代前后由日本的国文学界对能文献的解释,由声明学僧侣对声明的研究,声明、能乐等的许多文献史籍作为音乐史料也越发引起重视,并很快地得到深入的研究。在这一时期出现的乐谱中有雅乐的乐器谱、声乐谱、能的谣本与吟唱的手付本、平曲的节付本、声明的博士谱,筝组歌与三味线组歌的文字谱,尺八的文字谱等。这些写本与少数的原版本都得到了整理并流传了下来。作为考古资料,以正仓院的乐器为首(共 18 种 75 件),其中有很多古乐器得到了传承。其次有关音乐的资料还能从日本大量的绘画、雕刻等美术作品中寻找其渊源。因此就古代的音乐史料而言,现存日本的古代资料无论是质还是量都能与中国的史料相媲美。

(五)东南亚

在东南亚,由于缺乏一般史书记载,现在传承的音乐大致只能推定到 15 世纪前后。要了解古代的音乐状况大部分还必须依靠中国方面的史料(正史中的东夷传、南蛮传等)。这一地区受中国文化影响最大的是越南。关于越南的史料有《安南志略》,1340 年成书;《大越史记全书》上中下,1479 - 18 世纪末(编年体);《大南会典事例》(1855 年)礼部 69 - 135 卷有音乐的内容;《大南实录》20 卷,1844 - 1909 年成书;《历朝宪章类志》,1821 年著;《雨中随笔》,19 世纪前半叶。乐谱受中国影

响很大，主要使用中国传入的俗字谱、工尺谱以及哼唱的打击乐谱。考古资料方面有柬埔寨的吴哥(Angkor)遗址(9-15世纪的佛教建筑群)，印尼爪哇岛中部的婆罗浮屠(Borobudur)遗址(建于公元800年夏连特王朝时期)以及爪哇教时代的雕刻普兰巴南(Prambanan)遗址(建于9-10世纪的建筑群遗址)等都是东南亚地区的重要文化遗迹。

(六)印度

与中国等东亚国家相比，印度对音乐史的研究相对比较薄弱。15世纪以后出现了较多的作曲家、演奏家、理论家的传记、逸话等，还有一些口头传说的记载。在伊斯兰文化圈以及亚洲的音乐史中最为注目的是众多的理论书籍。其中现存最古老的是2-5世纪成书的《戏剧论》(婆罗达著，共36章，其中第28-36章论述音列、音阶、调式、斯鲁提(shruti，音律)，该书以舞蹈、戏剧为主，音乐也占据了相当的篇幅，其中对二十二音律、七声音阶以及音组织等进行了详细的论述，还涉及了乐器维纳琴(Vina，弦乐器)等的演奏法。

继婆罗达之后的音乐理论家娑楞伽提婆(Sarngadeva，1210-1247)，是一位曾供职于宫廷的重要人物，他完成的《乐艺渊海》是这一时期最具影响的著作。该书共七卷，分别对乐律、调式、曲体、作曲、歌唱法、节拍与节奏、乐器与演奏、舞蹈与表演等展开论述，是继《戏剧论》后印度一部重要的音乐论著。

其后还有一些断断续续的理论研究著作，但真正的理论著述则是在13世纪以后再度出现的，这是由于伊斯兰教进入北印度之后，印度逐渐走向伊斯兰化。毫无疑问，伊斯兰音乐的科学性对印度产生了极大的刺激。这一时期开始，称之为印度音乐的灵魂——拉格(Raga)理论才渐渐地发展起来。

由于宗教的关系，在印度的考古资料中，古代的美术(主要

是雕刻和壁画等)与伊斯兰时代以后的细密画占据了较大的比例。

（七）西亚

西亚的音乐文献大致是从7世纪,即伊斯兰时代进入后才真正出现记录的。关于此前的阿拉伯音乐以及3世纪到7世纪的萨桑(Sassanidae)王朝的波斯音乐,可以在某种程度上从伊斯兰文献中得到推测。波斯的音乐资料不太多,作为考古资料有塔克博斯塔恩遗址留下的一些未完成的浮雕作品,其中有竖琴、小号、琵琶类四弦乐器(Barbat)、鼓等乐器形象。7世纪以后西亚逐渐进入伊斯兰时代,史籍中关于音乐生活的记录、数量甚多的理论书、细密画为这一地区的重要史料。

二、历史的研究

从20世纪初叶开始,欧美一些音乐史学观念发生了变化,以作品样式为主要对象的研究逐渐转向以"音乐活动"整体为对象的研究。而音乐史学的研究则是以音乐学与历史史学交叉融合的一个学科。因此,如果音乐史限于"历史"这一个层面来理解的话,那么音乐史的叙述是建立在史料(文献与考古资料)的基础上构成的。而史实是建立在对史料的收集、批判、分析与综合等的梳理基础之上。在这个过程中,把握各个不同时代、不同地域音乐的题材、样式等的历史流动,从宏观与微观的不同层面来洞察和分析音乐在各个历史时期的流动状态,把握这种历史流动的方式无疑是多样的。这种认识可以是以音乐的题材、样式为主体,也可以从美学意识、社会现象等方面来窥察音乐的实质,揭示历史的文化现象。

关于音乐史的著述,除通史外还包括断代史、音乐体裁史、乐

种史等。史学著作有本国人写的,也有他国人写的。对于历史时代的划分也有各自的见解。体例也不一,种类、样式上非常多样。以下从音乐的世界史与国别史两个方面来举一些例子。

如果我们把目光放在世界音乐通史上的话,C. 萨克斯(Curt Sachs,1881—1959)撰写的《乐器的历史》(*The History of Musical Instruments*,New York,1940)是值得一提的,他把世界乐器的历史分为史前、古代、中世和近代,按东、西方历史发展的线索进行平行叙述。这可以说是世界上首次出现的以乐器为主体线索撰写的世界音乐通史。其后是德国学者 W. 维奥拉(Walter Wiora,1906 - 1997)1961 年完成的《世界音乐史的四个时代》(*Die vier Weltalter der Musik*,Stuttgart)也是一部将东西方音乐现象融为一体进行横跨面平行叙述的世界音乐史专著。

这一时期作为一般史的世界音乐史的体系与研究方法还处于摸索阶段,因此,如何撰写世界音乐史是一个很重要的课题。笔者认为,将视线投入世界音乐史的撰写以前,首先必须科学地完善东方音乐史的学科体系。田边尚雄 1930 年的《东洋音乐史》,岸边成雄 1948 年的《东洋的乐器及其历史》是其尝试。但是,两者在世界史和东方(亚洲)史的体系上观照还存在着一些问题(其实欧洲音乐史也存在着同样的问题)。这里民族文化的一体化现象,东方要比欧洲复杂得多,作为一个文化圈要形成体系是很困难的。无论是东方音乐史还是西方其他地区音乐史都难以完整地叙述各民族与国家从古代到现代的完整的音乐历史。在对世界史的尝试中,有奥地利音乐学家安布鲁斯(August Wilhelm Ambros)的《音乐史》(*Geschichte der Music*,全五卷,其中前三卷是他个人约在 19 世纪下半叶完成的),菲迪斯(F. J. Fetis)的《音乐家传记及一般的音乐书志学》(1835 - 1844)的音乐史那样,将东方音乐与古代欧洲音乐以横向的历史线索进行平行论述的专著。C. 萨克斯《乐器的历史》和他的《音乐的起源》(*The Rise*

of Music in the Ancient World:East and West,New York,1943)其时代的划分显得比较暧昧。田边尚雄的《东洋音乐史》是以“中亚音乐的扩散”、“西亚音乐的东流”、“回教及蒙古勃兴的影响”、“国民音乐的确立”、“欧洲音乐的侵入与东洋音乐的世界化”五个章节分别进行论述的。岸边成雄的《东洋的乐器及其历史》也同样把东方音乐史以“古代前期固有的音乐时代”、“古代后期国际音乐时代”、“中世纪民族音乐时代”、“近现代世界音乐时代”四个时期来论述。上述的田边与岸边的著作都以亚洲为地域整体来叙说,但时代的划分以及某些历史观上有些分歧,不过像这样的通史在日本以外几乎很少。W.维奥拉《世界音乐史的四个时代》设定为“史前与古代”、“古代高度文明中的东方音乐”、“西洋音乐的特殊地位”、“技术世界的产业文化的时代”四个时期,其中在东方这一部分,如何去把握古代、中世纪与近代的断代划分上很不明确,这里存在着较明显的史料不足因素。

在叙述世界音乐史中,较重要的是对历史发展的评价。比方说中国的京剧、日本的能、印度的拉格、印度尼西亚的甘美兰等,这些音乐体裁、样式在世界音乐史中应该置于什么样的地位?像这样的比较与评价如何避免主观意识来建立起音乐史观是十分艰难的。仅仅展示一张详细的年表是不能成为史学的研究成果的。以客观史实、全面横向类比的评价来建立起音乐史各时期的发展特征是非常必要的。对音乐的历史评价,体裁样式史与社会史不能分离叙述,因为音乐是在特定的历史时期及环境文化中产生的。

地域、国别的音乐通史是分别以民族、地域及历史断代、体裁分类来叙述的。除西方音乐史以外,中国、日本和朝鲜在国别史的通史中成果不菲。在日本,江户时代(1603-1867)末期就已经出现了对江户时期的音乐进行总体记述,尤其是特定种类的歌曲和净琉璃(一种说唱音乐)的专门论述著作——《声曲类纂》[2]

(斋藤月岑,1847)。该著作以净琉璃为中心,收集了江户时代的律调、词章、演奏者的传记、曲目、年表等。在这一领域内,它的资料详细、分析透彻,很具权威性。到了19世纪下半叶出现了日本音乐史中最初的通史专著——《歌舞音乐略史》(3)(上下两册)是一部编年体著作,但其整体以详实的资料为基础,其历史的真实性受到高度评价,是一本对雅乐制度进行论述的最早专著。1932年田边尚雄的《日本音乐史》、1965年吉川英史的《日本音乐的历史》等可称为日本代表性的通史著作。田边尚雄的《日本音乐史》是一部从文化史的角度,摄取民族学的方法论进行撰述的著作,但是作为历史学的方法论略显陈旧。而吉川英史的《日本音乐的历史》则是总结、归纳了各个领域的研究成果,提炼出历史事实并以时代的顺序所完成的一部简练明了、忠实于史实的通史。但是整部著作中没有用乐谱来阐述音乐现象和理论问题,留下了一些遗憾。

中国近代出版的音乐通史大多出现在民国之后,均采用编年体的叙述方式。整体上来看大致有1929年郑觐文的《中国音乐史》、1934年王光祈的《中国音乐史》、1935年朱谦之的《音乐的文学小史》、1953年杨荫浏的《中国音乐史纲》等主要的通史。上世纪的80年代以后出现了大批的中国音乐史著作,尤其是古代音乐史方面,虽然其中不乏有独到见解之作,但是在一个国家中出现了如此之多大同小异的音乐史学专著,这种现象在其他国家中是少有的。关于中国音乐史还必须提到的是法国的东方学者Maurice Courant,他在1921年撰写的《中国音乐史论》(*Essai Historique sur la Musique des Chinois*)被收入由A. J. A. Lavignac编撰的《音乐百科辞典》(第一部、第一卷),该书比较详细客观地论述了中国音乐的发展状况,同时也是一部最早的中国音乐通史。

关于朝鲜音乐史的研究,在第二次世界大战后有了飞速的发展。1964年由李惠求、张师勋、成庆麟共著的《国乐史》、1967李

惠求的《韩国音乐序说》,从体例到形式都非常完整,历史考证也深入细致。上述的通史,是以史料的考证、文献的解释及李朝以来的乐谱分析等,在各领域多层面进行研究所形成的著作。有关韩国音乐史学的研究,近年来除了本国外,欧美学者对其进行的研究,尤其是对唐宋以来中国流入朝鲜的宫廷音乐的研究也形成了一股较强的势力(4)。

东南亚和印度的通史还没有完全形成系统。有关越南的传统音乐,陈文溪于1962年巴黎大学完成的博士论文《越南传统音乐》(5)是了解越南音乐的历史、传统器乐、乐律乐调、宫廷乐种、仪式音乐等的理论专著。关于印度尼西亚的爪哇和巴厘的音乐可参阅麦克非(McPhee)的著作。但是这些都是概论性的著作,作为通史还缺乏一定的文献史料上的梳理和积累。印度本国人写的通史有 Prajnanananda 的巨著《印度音乐史》(*Historical Development of Indian Music*,1960),以及《印度音乐的历史研究》(*A Historical Study of Indian Music*,1965)。此外,同时代的还有 P. Sambamoorthy 的《印度音乐史》(*History of Indian Music*,1960)。这些著作在史料的批判、考实性以及音乐史现象的解析、演绎上都还没有真正达到深入、详尽的研究地步,作为通史来说还只是一个初级阶段。古代印度音乐以史学的角度来考证的有邦达喀尔劳(Rao Bhandarkar)、考马拉斯瓦米(Ananda Coomaraswamy)等以各种不同体裁、样式等进行的出色研究,因此产生一些优秀的综合性通史是可以想像的。但是由于印度人比较关心和注重音乐的演奏,而对历史的研究重视不够。在研究印度音乐史中欧美人对印度关心的人很多,但作为历史性考察的著作却不多见,1941年法国学者 C. Marcel - Dubois 的《古代印度的乐器》(*Les Instruments de Musique de Ígnde Ancienne* Paris,1941)是一本比较突出的著作。

关于西亚的音乐史学,很少见到由本国人撰写的,几乎成了

欧美人独占的天地。很多理论书的原始史料被运往欧洲，成为欧洲人研究的重要基础。1842 年凯萨魏特（R. G. Kiesewetter）的《阿拉伯的音乐》（*Die Musik der Araber*, Leipzig）为起端，很多学者对伊斯兰教音乐开始进行历史性的考察。关于阿拉伯音乐史的研究必须提到的人物是英国学者 H. G. 伐玛（Henry Geory Farmer），他在 1929 年完成的阿拉伯音乐通史——《13 世纪前阿拉伯音乐的历史》（*A History of Arabian Music to the 13 Century*）是一本以阿拉伯语、波斯语和土耳其语等的文献为原始史料而完成的专著，时间上一直写到的阿拔斯王朝（Abbasid，8 - 13 世纪）灭亡为止的一段音乐历史，该著作出版后几乎半个世纪一直成为阿拉伯文化圈以外惟一的一本权威性阿拉伯音乐史的专著。翌年，他的一本题为《受阿拉伯音乐影响的历史事实》（*Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, 1930 年第 1 版，1970 年第 2 版），以翔实的事例证实了西方音乐中受阿拉伯音乐影响的因素，并以大量的史料证实阿拉伯音乐通过伊比利亚半岛进入欧洲的历史事实。接着，他的一本《阿拉伯音乐的史料》（*The Sources of Arabian Music*，1940 年，1965 年修订版）是从 8 - 17 世纪对阿拉伯音乐的理论、演奏以及历史相关的原始史料进行的解说集，对理解早期阿拉伯音乐是极其重要的研究手册。关于阿拉伯音乐，这里还要提及的是黛岚捷 R. D' Erlanger 编撰的巨著《阿拉伯音乐》（*La Musique Arabe*，Paris，1930 - 1959 年编撰，全六册），这是一套历时近三十年完成的力作。第一卷和第二卷上半部分为阿尔·法拉比的《音乐的大著》法译本，第三卷是萨菲·阿迪恩的《旋律的写法》全译，第四卷为奥斯曼帝国时期献给穆罕穆德二世的《音乐通论》，第五卷是近代阿拉伯古典音乐的理论与实践相关的研究，其中涉及到音阶、旋法和一些文献，第六卷为阿拉伯音乐的节奏组织与曲式分析。全书还包含着许多五线谱的谱例。该书是一部十分系统又全面论述阿拉伯音乐史的重要著作。

关于阿拉伯音乐的研究,20 世纪 60 - 70 年代开始在德国、法国都有过一些深入的研究,如 1970 年出版苏普勒(Spuler)编撰的《东方学手册》(*Handbuch der Orientalistic*)的第一部别卷 4《东方音乐》(*Orientalische Musik*)所辑录的论著《阿拉伯 - 伊斯兰文化圈的音乐》(*Die Musik des Arabisch - islamischen Bereichs*),是对 20 世纪 70 年代以前有关阿拉伯音乐研究的历史总括。对阿拉伯音乐技术理论的研究还有赖特(O. Wright)的《阿拉伯 - 波斯音乐的调式与体系》(*The Modal System of Arab and Persian Music*,1978 年)等(6)。伊斯兰音乐在东方的研究较早的有日本的学者,饭田忠纯 1936 年的《中世纪阿拉伯人的音乐观》(7)。这里还值得一提的是岸边成雄于 1952 年完成的《音乐的西流》(东京《音乐之友社》),1983 年被译成中文,改名为《伊斯兰音乐》(上海文艺出版社,郎樱译),这是一本八万字左右的小册子,但它却对我们了解伊斯兰音乐几乎是惟一的一本中文专著,具有非常重要的意义。论著简明扼要地阐述了伊斯兰音乐的形成、发展的过程,以比较音乐学的研究方法论述了阿拉伯音乐与希腊、波斯及印度音乐间的关系,并进一步以实例阐述了伊斯兰音乐对欧洲和东方的影响,对前人的研究总结也十分客观翔实,是一部非常明了易懂的伊斯兰音乐专著。

另外,亚洲地区尚有许多没有得到充分研究的地区,原因是文献资料的缺乏,研究者一般只能从民族学、民俗学的角度入手。因此,要完全精确地把握亚洲古代音乐历史状况还存在一定的困难。

以上主要对亚洲地区的音乐史料及音乐研究状况,按地域及文化圈作了一个归纳和综述,限于自己的外语水平及有限的资料只能做一个浮光掠影的描述。我国的音乐文化与亚洲各国间有着极其密切的互动关系,相互间的交叉、渗透都交织着千丝万缕的文化流动关系,因此笔者在执笔此文时的一个主导思考是:我

们在研究中国音乐史的时候不能忽视关注周边地区相互间的文化渗透和交叉现象,对周边地区文化的研究和了解也是对本民族文化了解的重要步骤。

原载《音乐研究》2002年第四期

—— 注 ——

(1) 见吉川英史,《日本音乐的历史》,创元社,1965年,72页。

(2) 《声曲类纂补遗》、《声曲类纂增补》都被收入《岩波文库》,1941年。

(3) 小中村清矩《歌舞音乐略史》,1888年,兼常清佐校订《岩波文库》1928年版。

(4) 参见宫宏宇《韩国及欧美学者对流传在韩国的古代中国音乐的研究》载《中国音乐学》,2002年第三期。

(5) *La musique vietnamienne tradionnelle*, Presses Universitaires de France 108, Boulevard Saint - Germain - Paris 1962.

(6) 参见《音乐大事典》,平凡社,1982年,第四卷,1705页。

(7) 日本《东洋音乐研究》,第一集,东洋音乐学会,1936年。

【参考文献】

1. 《二十五史》(全十二册),上海古籍出版社,1986年第一版,1995年第二版。
2. 《六国史》,朝日出版社,1928 - 1931年。
3. 岸边成雄,《东洋的乐器及其历史》,弘文堂,1947年。
4. 吉川英史,《日本音乐的历史》,创元社,1965年第一版,1995年第二版。
5. 岸边成雄博士古稀纪念出版社编,《日本古典音乐文献解题》,讲谈社,1987年。

6. 岸边成雄,郎樱译,《伊斯兰音乐》,上海文艺出版社,1983 年。
7. 《音乐大事典》,平凡社,1982 年。
8. 《日本音乐大事典》,平凡社,1989 年。
9. TRAN Van Khe, *La musique vietnamienne tradionnelle*, Presses Universitaires de France 108, Boulevard Saint - Germain - Paris 1962.
10. Arab Music from *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Edited by Stanley Sadie, 1980。

第二辑

中国古代丝绸之路上的音乐

敦煌东汉木简中有乐谱吗

牛龙菲在《敦煌研究》1985 年第 2 期上发表了《敦煌东汉元嘉二年五弦琴谱研究》一文(下称牛文)。文中将敦煌文物研究所特藏——周炳南氏 1920 年发掘于古玉门关城外滩中之东汉元嘉二年(公元 152 年)一组木简(共十七件)中的第八件作为古代“五弦琴谱”,并译成现代乐谱。论文分为两个部分:第一部分着重对第八件进行了详细的分析和论证,分别从简书年代的判断、古谱谱式的判断、所用乐器的判断、弦制音律的判断、乐调曲名的判断、文化背景的判断以及记谱体系的判断等七个方面来考证、论述;第二部分则是对十七件简书的考证、译解。这篇论文在学术界引起了强烈的反响,其成果将直接影响到对中国古谱历史年代的认识问题,被称为中国第一部文字谱——陈·祯明年代(公元 589 年)丘明所传之《碣石

图一　图二

调·幽兰》以及后来的唐传日本《天平琵琶谱》等的历史地位将被重新认识;中国古谱史将要重新撰写。

对此,其考证能否成立便成了学术界所关注的重大课题。笔者对牛龙菲先生在学术上的探索精神深表钦佩,但对其在某些论证过程及判断上的方式问题未敢苟同。在此想提出一些不成熟的看法,以期达到探明究竟,弄清是非之目的。

牛文对东汉元嘉二年一组木简中的第八件进行了多方面详细的考证,认为是古代五弦琴谱(牛描本见图一)。牛文认为,这块木简上刻有十一个谱字,从字形分析:"它与唐传日本《五弦琴谱》恰相嵌合,同属一类谱族"。由此,作者考定其为中国东汉时期的《五弦琴谱》。木简中音乐字符有九个:"一、十、フ、丁、九、一、ヤ、ク、丿",还有两个字符:(一)"乡"作者参照叶栋先生的解释,作为"震音",(二)"⋮"作为演奏法中的"复在拍子之间……用反拨弹之"解。由于资料所限,笔者只能见到牛文中所提供的影印件。其中原件十分模糊,不能识其真相,故只能从其影印件右边放大的摹本中来进行讨论。

从放大的摹本可以见到其字体为草书,这一点与我们现在所见唐传日本五弦谱的正楷字体在书写上有相异之点(可参见林谦三氏所著的《雅乐——古乐谱的解读》第178页中的摹本),故能否为唐传日本五弦琵琶谱的同一谱族暂且不论,现就从作者认为它是五弦琴谱的角度出发,观其字形至少有几个"音符"不属五弦谱之列。其中第二个与第三个笔者认为是一个字,不能分拆为"十"和"フ"两个字。从其书法的笔律、排列构成以及每一个字之间的间隔距离,可以断定为一个字而非二个字。如果是这样的话,那末这个"亏"字在五弦谱中是没有的。另外,第四个字"丁"在五弦谱中亦是不存在的。第九个字"丿",在牛文中被认为是"丨"。笔者以为太牵强,从其书写的笔法来看,点和撇的可能性大而竖的可能性几乎不存在。如果是点或撇,那么这个字符

又不存在于五弦谱的二十六个音符之列了。九个谱字中有四个字符不属该谱之列,要解释为同一类谱族岂能令人信服?

为了继续讨论,我们退一步,撇开这些,就算此为五弦谱,再看看作者的论述方式。在其第二点,对古谱谱式判断中字符音位的排列,作者在没有作任何说明的情况下,将不能解释的字符"丁"改成五弦谱中的"上",并又将"上"等于"一"。文中说道:"其中'丁''一'两字,相等于唐传日本《五弦琴谱》中的'一'、'上'两字。"这两者之间的等号叫人不可理解。如果它们颠倒一下"丁"、"一"相当于'上"、"一"那还有点理由可论。然而依牛文这种没有任何分析的论证过程,擅自将自拟的结果来作为自己所需要的结论,这是一种极不严肃的态度,是不可取的。由于牛文这种轻率的解释,便引出了后文中牛译谱所出现的升 SOL 音,以及由此构成的增三和弦的旋律进行等等,成了他对《国语》中"纪执一三"解释的理论依据。

牛文对其谱式的"判断"之后,紧接着第四点便是对弦制音律作出了判断。此段一开始便说道:"此《敦煌东汉元嘉二年五弦琴谱》已不复具存有关指示弦制柱位(或'音位')的字样。然日本学者林谦三氏根据传存的相关古谱、文献,曾经作出唐传日本《五弦琴谱》弦制是为黄钟宫调——E、A、C、e、g 的理论"。我认为这一说法不完全正确。在林谦三所译的《五弦琵琶谱》中并非只有一种黄钟宫调的定弦样式,尚有大食调(或般涉调)的定弦样式为 E、B、D、#f、a;平调的定弦样式为 E、B、d、e、a;越调的定弦样式为 D、A、d、e、a。为什么牛文要用黄钟宫调来作为其乐曲的定弦样式呢?作者提出的理由是,嵇康《琴赋》中所述"及其初调,则角羽俱起,宫徵相证,参发并起,上下累应。"其实这是一种对器乐演奏的描绘,其中只出现了四个音名,而这四个音名所表现的形态可以多种多样,岂能以一段文字的描绘来作为其定弦的可靠依据?其中所出现的四个音又如何能解释为五弦琴上的五

个音？而这四个音又怎能肯定都在空弦上？再则，魏晋时期（嵇康所处的时代）已有多种乐调：正声调、下徵调、清角调以及相和三调。有何理由说嵇康所描写的这一段文字正是东汉元嘉二年《五弦琴谱》所用的黄钟宫调？牛文在其第六点，文化背景的判断中又提出了另一条理由："本谱所记乐曲宫调，是为'黄钟宫调'。《鹖冠子》说：华天上扬，本出黄钟"。这句毫无上下联系的话居然也成了作者定弦的佐证材料。如是这样的话，能否理解为汉代所用的音乐调式都为黄钟宫调？岂能依据一段文字叙述来作为一首特定乐曲定调的依据？《鹖冠子》中的这句话是否特指东汉时期的这一首乐曲的定调？或与其有何直接的联系？众所周知，在汉代常用的就有三调——清调、平调和瑟调。如果这句话不是特指本曲，怎能断其为黄钟宫调？显然理由是不足的。

如果我们再退一步，抛开以上所提的问题不论，就认为这是五弦谱，亦同意这种定弦样式。让我们再来看看牛文中所论述的第五点，乐曲调名的判断。此段作者将其译谱中所出现的升 SOL 音，认为"与'杂以流徵'的今日湖南民歌特性羽调正同"，并判定分"刘汉王朝经营开拓河西时播于其地的楚汉之乐"。在此应该指出，湖南民歌中所出现的升 SOL 音，其特点为下行的微升 SOL，而不是明确的升 SOL。在风格上也没有牛译谱中所出现的增三和弦式的旋律结构。这个微升 SOL 在湖南民歌中往往作为装饰性的倚音、流音等来修饰乐曲中的骨干音，其时值短小而有特点，它与牛译谱中类似骨干音的升 SOL 在风格上是不吻合的。译谱中所出现的旋法怪诞而缺乏规律，上下十一度的大跳进行等与湖南民歌在各方面都联系不大。如果单纯一个升 SOL 就能断定为湖南民歌，那实在太牵强了。

以上笔者对牛文中所作出的几个判断提出了些具体的疑问。然而，对其"乐谱"只有十一个谱字，其中只有九个是音位谱字，两个为节奏谱字，如此短小的"乐曲"在音乐史上实属罕见。作

者对其的成立例举了敦煌遗书中《尔雅白文》(P.3719)背面所抄的《浣溪沙》乐谱。《浣溪沙》一共也只有十一个谱字与牛译谱在长度上相仿。但《浣溪沙》一直被称为不全的残谱,这一点作者在其文中亦已提到。任二北、饶宗颐等诸先生对此谱的定论已十分明确——残谱。但是作者又从主观上否认了它。说道:“此‘残谱’之说,尚须仔细斟酌。此《浣溪沙》乐谱并非‘残谱’而是‘完谱’”。这“仔细斟酌”四字便成了其结果的整个推导过程。此四字难道就可以将残谱变为完谱吗?《浣溪沙》是一个词牌,这一段音乐给我们留下的只有十一个谱字,但所见此词牌却远不及十一个谱字。就以一字一音来填,显然说明这谱是不全的。何能以主观的想象,缺乏论证地断其为“完谱”?作者随之又提出“……这时的著作要恢复过时的读法,要抛开现代记谱法的读法”,对过时的古品,考古学家们从来就是以历史的角度来看它们的。对过去的作品,不依史料、时代背景及当时的风尚习惯等因素,对古品的本质能把握住吗?不用现代的观念来看待过去事物,并不等于可以拟造一个主观的结果来推倒前人的成果,要以详实的例子,充分的理由及科学的方法才能建立起正确的观点。

以上对牛文的第一部分——对十七件木简中的第八件认为是东汉五弦琴谱,提出了一些不同的看法。文章写完后见到了《敦煌研究》1985年第三期上初师宾的《关于敦煌文物研究所收藏的一组汉简》一文,文中对十七件木简作了全面的解释。初释第八件木简为文字,而非五弦谱。其原文是:二至承驰诣官口。这便对牛文中的七个判断予以彻底否定。初文认为此木简上的一语:“为官檄书常见辞语。一般多用于征召某人某吏,‘到’字前当有一‘书’字,全句多作:书到,亟驰诣官,会某月某日,毋以它为解等等。大意是:接到此书,快速乘马到官府报道,限期某月某日以前,不得有其它缘故”。初文又重描了此简简文摹本(见图二),由此,笔者又想到,此两种摹本出于同一块木简,却存在

着很大的差异，由此造成绝然不同的译文。从初摹本来看，当然不可能认为此是五弦琴谱。因为其中“驰”字左边的“马”字偏旁还隐约可见，而在牛摹本中却已消失了。被牛文认为第九个谱字“丨”在初摹本中是一个完全不同的“⁾”字样。如此等等，岂能出现同样的解释？对此，笔者认为考证古品首先要忠于原作，这是最起码的前提，亦是做学问应该遵守的必要原则。

原载《中国音乐》1986 年第 2 期

敦煌琵琶谱的新解

在上海音乐学院校庆六十周年期间,学院举办了一系列的音乐会和近十次的学术讲座。其中,陈应时副教授作了题为《敦煌乐谱新解》的学术报告为唐代敦煌曲谱的深入研究提出了引人注目的新见解。

唐敦煌琵琶谱系指本世纪初在敦煌莫高窟藏经洞内发现的编号为 P3539、P3719 及 P3808 三卷经卷背面的抄谱。这些千年古谱目前几乎已成了当今人们对唐代音乐了解的十分重要证物。唐代文化艺术已从史籍中见其辉煌昌盛的一斑,反映出我国漫长封建时期的文化颠峰。但其音乐的实际音响究竟何状?多年来一直成了行家们苦思瞑想的重大课题。1938 年,日本学者林谦三首次发表论文《琵琶古谱之研究》并于 1955 年译出了 P3808 中的二十五首琵琶谱,为这一曲谱的研究树立了第一个里程碑。二十多年后,上海音乐学院叶栋持任二北先生的唐诗节律处理中的"眼拍说"观点对林氏译谱中的节奏、定弦、文字谱的排列等问题提出了不同的看法,并重新翻译了这二十五首琵琶曲谱。这一研究成果顿时在国内外引起强烈的反响和争议。至此,唐敦煌音乐

的研究便立刻成了我国音乐理论界的一个热门课题。

陈应时先生在他的报告中首先对唐敦煌曲谱在国内外近五十年的研究状况作了详细的分析和总结。他分别介绍了林谦三的“拍子说”;叶栋、何昌林、金建民所持任二北的“板眼说”以及赵晓生的“长顿、小顿说”。尔后,就以上译谱没有得到满意解决的焦点问题——节奏、节拍提出了他的“掣拍说”理论。

“掣拍说”与前者们的研究结果有着很大的不同,它的形成直接受启于北宋沈括的《梦溪笔谈》和南宋张炎的《词源》。沈括在其《梦溪笔谈·补笔谈》中说:“乐中有敦、掣、住三声。一敦一住,各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节,琴瑟亦然。”可以看到,在一个谱字为一个基本单位的宋朝时期,若以一个谱字为现代四分音符,则“一大字住当二字”成了二分音符,在两个谱字相连而后一字带“掣声”时,就变成“减一字”的谱字时值,即为两个八分音符。很显然,这里对“掣声”的理解是解开敦煌曲谱音符间小拍子的一把钥匙。再看看张炎在其《辞源》中所说的:“法曲之拍与大曲相类,每片不同。其声字疾除,拍以应之。如大曲《降黄龙花十六》,当用十六拍。前衮、中衮,六字一拍,要停声待拍,取气轻巧。煞衮则三字一拍;盖其曲将终也。”文中所及的节奏符号都能在敦煌曲谱 P3808 中找到对应的谱号。如十六拍号,即十六小节等。随后,陈又将“敦、掣、住”理论运用到张炎的“拍子”理论中,并作了具体的解释,认为“一敦”即为一拍(设 4/4 拍的♩)谱字下方加上大住号“T”即为二拍(4/4 拍的𝅗𝅥);谱字旁加掣号“、”为减去一个字的时值与前接的谱字合成今之“一拍”(4/4 拍的♫)故六字拍中带一个掣号为今之五拍子;带两个掣号为四拍子。其排列方法为

| $\frac{4}{4}$ □× × ×、× ×、× | □× 。

“掣拍说”的产生在节奏上的处理提出了充分的理论依据，同时它与前诸说有着明显的不同。

1，对于“拍子说”它是在其一字一拍的基础上认定“掣拍”为减一字的时值符号，使敦煌曲谱按其规律真正地流动起来。另外，对“口”号为拍号的统一认识下，其小节线为“口”前“口”后成了他们分歧的重点。陈氏不同意林谦三将小节线置于“口”后，并提出了充分的理由。

2，对于“眼拍说”的观点，陈氏认为这是任二北先生直接取名于张炎《辞源》的“眼拍篇”，而任氏原先将敦煌曲谱作为工尺谱提出，这显然是排除了“拍子说”中“一字一小拍”的合理因素。叶栋认为林氏译谱中从头至尾一字一拍，一拍一音，乐曲显得呆板乏味，不符合唐壁画中乐舞的律动场面。他解释敦煌谱中的“口”为工尺谱的“板”号，并予以一小拍的时值。何昌林则认为不够再增一拍，成为二拍。而“·”拍，他们释为工尺谱的“眼”并予以一拍的时值。这一处理方法使音符间的小拍无法单独成立，出现了多解的形式。由此，为满足其大前提节拍为4/4拍或2/4拍便自己加“·”加拍。

3，“长顿、小顿说”与诸说有着显著的分歧。它认为中国音乐在明末清初前不存在“强弱交替的节拍”。因此，在敦煌曲谱中也不可能存在“2/4、3/4、4/4之类的均等律动节奏。”很显然，这一说与“掣拍说”在节奏含意上有着明显的区分。前者偏重于译谱者的主观感受，出自于音乐的逻辑观念。而后者则从理性出发，偏重于史料考据。

陈应时先生在报告将近结束时还亲自演唱了其新译的二十五曲中的二首同名词曲组合的《西江月》与《伊州》。其悠缓深切的情感与腔拍协调的节奏很富古韵，博得了听众一片赞赏。从他所唱的两首歌曲中可以看到：原敦煌曲谱中其句尾或结束处常用同音反复、八度跳进、分解琶音等手法用来延长时值。这是中国

器乐中贯用的手法。在此,是琵琶的伴奏音型而不属于歌唱旋律。然而,在以往的同名词曲组合的译谱中几乎都把这些伴奏旋律作为歌唱曲调,显得不符合原曲的自身逻辑。

陈应时先生对敦煌琵琶谱的解释所提出的"掣拍说"显然在前人研究的基础上又迈进了一步。这一新说已运用到 P3808 的二十五首译谱中,并得以全面贯通。其论文将在《音乐艺术》1988 年第一期上发表,随之将发表其译谱。

唐敦煌曲谱的研究工作至今已渡过了五十个春秋,大唐音乐的原貌究竟若何?其辉煌灿烂的音乐艺术能否重放异彩?大概已不是一种好高骛远的奢望了。我们希望用理性的判断,考古学的精神来对待这项神圣的事业,并作出一个正确的选择。让千年绝响的古曲能真正地重放光彩!

原载《人民音乐》1988 年 9 月刊

唐传五弦琵琶谱谱字音位及定弦的我见

唐传五弦琵琶谱，现藏于日本京都市右京区阳明文库。这是1939年被日本政府指定为国宝的一个宽九寸三分，长三丈余的写卷，共记有二十八首乐曲。当它于本世纪三十年代被发现后，其研究工作首先在日本展开。1937年日本学者羽塚启明在日本《东洋音乐研究》上发表了《五弦谱管见》。1940年林谦三在日本《音响学会》杂志第二期上发表了《国宝五弦谱之解读端绪》(解读了其中的七首)。1969年林谦三于《东洋音乐选书(十)雅乐——古乐谱的解读》中发表了《全译五弦谱》，将二十八首乐曲按古抄本的次序全部予以解译。1981年，英人华尔泼特博士，在英国牛津大学学报《亚洲音乐》第三期上发表了《在东方亚洲的五弦琵琶谱》及《九世纪的五弦琵琶谱》，并发表了他的译谱。

八十年代开始，我国学者亦对五弦谱进行研究。1983年何昌林在西安音乐学院学报《交响》第四期上发表了《唐传日本五弦谱之译解研究》，叶栋在《音乐艺术》1984年第一期上发表了《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》，并相继发表了他们的译谱。这些译谱与以往学者们的解译颇多不同：在定弦、谱字符号、节奏

以及旋律进行等方面都提出了新的看法。然而，由于他们对唐代音乐的认识不同，对五弦谱字本身的看法各持己见，固此，唐五弦琵琶谱的原貌究竟如何，其所记录的音乐风格是否如此，始终为学术界所关注。本文试图对上述四位学者所进行的研究，以及他们的译谱作一分析、比较，并对唐传五弦谱中带有关键性的“小”字及其定弦问题提出粗浅的看法，以期对今存唐传五弦琵琶谱的本来面貌有较清晰的认识。

一、关于五弦谱的谱字音位

在唐传日本二十八首五弦琵琶曲谱中，共有二十六种谱字，出现了八千七百多次（在二十六种五弦琵琶谱字中，Ⅱ弦三相的“乙”字与Ⅲ弦二相的“匕”字，在整卷谱中都未出现。故实际上只出现了二十四种谱字）。对全部谱字中的二十五种琵琶谱字，各家的认识是统一的。唯独对“小”字的理解产生了各自不同的解释。这个有争议的“小”字在五弦琵琶的二十八首乐曲中占八首，谱中共出现四百八十八次之多。由于“小”字的音位所在直接关系到乐曲的旋律音高，因而“小”字便成了认识五弦谱谱字音位的关键所在。下面分述四家对“小”字的看法。

1，林谦三认为“小”字有两种音位解释的可能。Ⅳ弦一相上的“八”和Ⅳ弦二相上的“丨”。它们都是“小”的减笔形式。最后他将“小”放入“丨”音位，认为这样的解释，音乐进行较为通顺且合乎逻辑。

可我认为林谦三的这一解释未必恰当。因为在四百八十八次出现“小”的八首乐曲中，人们可以发现“小”与“丨”往往同时出现。如在《武媚娘》中大字书写的“小”字后紧跟着小字书写的“小”、“丨”、“小”、“丨”或“小”后跟Ⅲ弦三相的“マ”字，然后接“丨”等等；在《胡泳词》和《平调火凤》等乐曲中我们还见到“小”

后跟“丨”或反之。或“丨”后跟Ⅳ弦空音“丄”再接“小”，如此等等。可以肯定“小”不能作为“丨”的同音位解。因为以同时不断出现的两种谱字来解释同一音位，是行不通的。此外，既然“丨”作为“小”的减笔，“小”又为何如此频繁地出现呢！

2，华尔泼特与何昌林对“小”字的认识是一致的。他们都将“小”字作为五弦琵琶第五弦上的孤柱位。其理由是“小”字同演奏时的小指有关。因孤柱位均需用小指演奏，故断定“小”字为孤柱音。我认为此说理由较为充分。五弦琵琶共二十六声，据《唐乐苑》：“五弦未详所起，形如琵琶。五弦四隔孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律”（转引自《乐府诗集》第九十六卷，中华书局 1982 年版，第 1350 页）。从日本奈良正仓院所藏唐螺钿紫檀五弦琵琶看，它确有五相（第五相是第五弦上短柱［即孤柱］的延长，林谦三在其《东亚乐器考》中已论证）。这就说明了五弦琵琶是能奏出二十六声的。因此，在二十五个谱字符号已有明确的定位后，以“小”字来表示其第二十六声是完全有可能的，从演奏上说也是符合逻辑的。从何昌林与华尔泼特的译谱看，其音乐风格也是统一的。乐曲中虽然出现大跳，但符合音乐的进行规律。但是，将“小”字解释为孤柱位也还存在这样一个问题：即第四相与孤柱位的音程距离究竟是大二度还是小二度？华尔泼特与何昌林的解释是大二度。但从四相每相邻两相间的距离都为小二度，紧跟着第四相之后的孤柱为什么独独会改为大二度呢？在没有见到实物前对小二度的可能性不能断然排斥。而如果是小二度，定弦问题就要重新考虑。

3，叶栋认为“小”字是Ⅳ弦三相的“厶”。理由是“小”＝“尔”＝“厶”，“尔”是其合体。这样解释的后果是：“乐曲中出现了一系列特殊的、含有增二度音程关系的音调。”叶栋认为“这种音调正符合隋唐九、十部伎中的‘龟兹’乐（龟兹即今新疆库车地

区)。看一看叶栋所译的五弦琵琶谱这种新疆民族风味确实很浓。如果把新疆的十二木卡姆拿来跟叶栋的译谱对照一下,不难发现两者在音列组合、节奏组合、调式等方面都有相似之处。叶栋的译谱中常出现这样的节奏:x x x,在《移都师》等乐曲中又有x · x x x或x x x x x等节奏。这些节奏组合法在新疆十二木卡姆中均能找到。在曲调上,木卡姆亦有升高宫音和徵音的特点。由此,可以认定叶栋在解译五弦琵琶谱时,是以十二木卡姆作为其音乐风格及旋法进行的依据的。然而,新疆的十二木卡姆以及新疆其他地区的民族音乐就可以作为中国唐代音乐的依据吗?这问题值得思量。这一点笔者将在第三部分“关于五弦谱的文化背景”中予以论述。

二、关于五弦谱的定弦

五弦琵琶谱的二十八首乐曲,可参照史料并根据其落音规律,归纳出六种调式:越调、大食调、黄钟调、黄钟角调、平调、般涉调,对这六种调式,林谦三、华尔泼特及何昌林均以四种定弦样式予以囊括。其理由是大食调与般涉调属同宫系统,可用同一定弦;黄钟调与黄钟角调亦然。叶栋则将六种定调取三种定弦样式,认为大食调、般涉调与平调可用同一种定弦样式。其理由是将平调的第四弦升高一个大二度(这样便与大食调、般涉调相同),音乐便会出现“新疆维吾尔族的某些音调(升高的宫音与徵音)与如今之塔吉克特有的一种音阶调式类同。”他们的定弦样式是这样的:

大食调 般涉调	何昌林	A E g b d	平　调	何	A E g a d
	林谦三	E B d $^{\#}$f a		林	E B d e a
	叶　栋	E B d $^{\#}$f a		叶	E B d $^{\#}$f a

黄钟调	何	A D f a c	越　调	何	G D g b d
	林	E A c e g		林	D A d e a
	叶	E A c e g		叶	D A d e a

限于资料,缺华尔泼特的定弦样式。在列出的定弦样式中,何昌林除越调上的定弦不同于林谦三之外,其它的定弦样式都与林氏相同,仅高出一个纯四度而已,由于定弦有别,必然所译之谱也互不相同。而要弄清定弦,必先弄清隋唐时期常用的调式。调式清楚了,对定弦的理解便不言自明了。

唐代流行的燕乐二十八调,其基本的调关系是七宫中的每一宫中均包括宫、商、角、羽四调,故成二十八调。亦即七宫、七商、七角、七羽。它们的排列及名称见下表。

表中的字母表示相对调高,并设黄钟为C,其中第一个大写字母代表宫音,第二个小写字母代表主音。(此表引自陈应时《唐宋燕乐角调考释》,载《广州音乐学院学报》1983年第一期)。

七宫	七商	七羽	七(闰)角
正宫 D/d	大石调　D/e (大食调)	般涉调 D/b	大石角 A/#c (大食角)
高宫 bE/be	高大石调　bE/f (高大食调)	高般涉调 bE/c	高大石角　bB/d (高大食角)
中吕宫 F/f	双调 F/g	中吕调 F/d	双角 C/e
道调宫　G/g (道调)	小石调　G/a (小食调)	正平调 G/e	小石角　D/#f (小食角)
南吕宫 A/a	歇指调 A/b	南吕调 A/#f	歇指调 E/#g
仙吕宫　^{b}B/^{b}b (仙吕宫)	林钟商　bB/c (商调)	仙吕调　bB/g (仙吕调)	林钟角　F/a (商角)
黄钟宫 C/c	越调 C/d	黄钟羽　C/a (黄钟调)	越角 G/b

从中可以看出:第一行大食调与般涉调为同宫系统。同宫系统的调取同一定弦样式,这完全是顺理成章的事。据此可以看出林谦三、华尔泼特及何昌林的六调取四种定弦样式是正确、有理的,而叶栋取平调、大食调、般涉调为同一定弦样式,则显然不妥。正平调与大食调或般涉调为非同宫系统,虽然从调关系看属于主与下属的近关系,但叶栋并没有通过降低调式中的七级音来构成不同调高的相同调式。为什么会这样?完全根源于他对“小”字的“特殊”认识。他把平调视作大食调或般涉调,根本原因是要得到他所期望得到的乐曲风格。他在文中曾举《胡咏词》为例,认为这首大曲应具有西域胡声的特点。而这“胡声”的特点在他看来就是必须出现#sol、#do 等特性变音。他说:按日、英学者的平调定弦样式“即使把‘小’字作为‘尔’字的简体(即“厶”字音位)或孤柱音,也能回避出现#sol 特性变音但音乐缺乏一定风格,特别是西域乐风”。正是在这种思想的指导下,他将平调定弦样式中的第四弦较林谦三等的平调定弦升高大二度,从而造成平调与大食调或般涉调同调。诚然,这样一来其所追求的新疆音乐的风格(以升高宫音与徵音为关键)多少是达到了,但与唐燕乐二十八调的宫调理论却是大大游离。因而此种定弦恐怕很难成立。

三、关于五弦谱的文化背景

在上述五弦谱的谱字音位和定弦这两个问题中,都涉及到叶栋先生所提出的唐五弦琵琶乐即为龟兹乐,而龟兹乐即为现今新疆地区民族音乐的问题。这一结论支配着叶栋先生将五弦琵琶乐的谱字音位和琵琶定弦法作适应于现今新疆地区音乐风格的凑合式处理。为了说明这种凑合法的不能成立,让我们进一步考察一下唐传五弦琵琶谱的文化背景。

二十八首唐五弦琵琶乐是否为龟兹乐,这就需要研究一下它们是否龟兹的产物。任半塘所著的《唐声诗》考查了大量隋唐时

期曲名的来源,现摘录有关的几首如下:

"《王昭君》本汉曲,晋以后为舞曲及琴曲。入唐为吴声歌曲,玄宗开元间入法曲"(下册第 187 页。以下均为下册)。显然,此曲从诞生起一直到唐代都是汉曲,与西域龟兹乐无关。

"《三台》唐教坊舞曲,玄宗开元以前人作。本于北齐高洋改筑三台,宫人歌曲送酒之事"(第 90 页)。可见此曲亦非龟兹之乐。它源于汉曲,入宫后则成为助酒之乐。

"《昔昔盐》本隋曲。盛唐为舞曲。其中'昔昔'有两种解释,或谓隋宫美人名;或谓犹梁乐府'夜夜曲'之'夜夜'。盐有多解,主要为 1,有其本意'有味'之说。2,起于'疏勒乐'亦作'炎'为译音。3,指曲将终之部分,谓之'族盐'"(第 207 – 209 页)。显然,此曲也不是龟兹乐。

"《饮酒乐》玄宗开元间之法曲"(第 263 页)。众所周知,"法曲"乃隋唐燕乐大曲的体裁,与中国固有的道教有着深远的关系。因而,此曲实属汉乐无疑。

"《秦王破阵乐》其乐建于太宗贞观元年。太宗亲制舞图。就军民所歌'秦王破阵之曲'改订为大曲体制"(第 1—3 页)可见此曲是庆贺秦王李世民征战凯旋而作的乐舞曲,与龟兹乐风马牛不相及。

上述史料说明,二十八首唐五弦琵琶乐中至少有五首乐曲不属于龟兹之乐。若置它们为龟兹乐,是根本不妥的。然而,为了便于讨论,我们可以退一步,暂且假设这些琵琶乐为叶栋先生所说的龟兹乐。但是,龟兹乐是否就是今之新疆音乐呢?

隋唐九部伎中的龟兹乐现已绝响,但我们可以从史料中找到必要的线索来证实它与新疆的十二木卡姆及新疆维吾尔族民歌是迥然不同的,它们是两类不同性质的音乐。首先是它们所运用的乐器不同。《隋书·音乐志》云:龟兹乐所使用的乐器有:"竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、

羯鼓、鸡娄鼓，铜钹、贝等十五种，为一部，工二十人。”在新疆和田出土的陶俑中可以看到他们所怀抱的乐器是排箫、鼓、笛以及西方传来的梨形曲项琵琶等。在天山北麓，龟兹古都克孜尔地区的壁画中，也出现琵琶等乐器。但新疆十二木卡姆和现今新疆民间音乐所运用的伴奏乐器却是：沙塔尔、弹拔尔、独他、拉瓦甫、哀介克、手鼓、沙把依、火不思，东不拉、卡龙等。音乐同乐器有着直接的联系，从所运用的乐器不同，可以肯定它们所演奏的音乐存在差异，至少在风格上不是同一的。新疆的音乐文化，包括维吾尔族、哈萨克族、乌孜别克族、塔吉克族、柯尔克孜族等民族的音乐文化属于伊斯兰教文化。而隋唐宫廷音乐体制中的九、十部伎、中西域地区的龟兹、高昌、天竺、西凉等地区的丝绸之路文化等，则属于佛教文化，这是两类不同系统的文化，是不能混淆的。

紧接着，让我们再从这两种文化传入中国时的历史年代，看看它们之间的关系。佛教从西汉哀帝元寿元年（即公元前二年）传入中国内地，于魏晋、南北朝时期得到发展，至隋、唐而达到鼎盛。以后，逐渐衰微。伊斯兰教传入中国则始于九、十世纪，到了宋、元之后而日渐有所发展。因而伊斯兰教进入中国国土之时，隋代已告覆亡（公元617年），此时的隋代西域音乐——龟兹乐早已囫囵于佛教文化之中，并且深受佛教音乐的濡染。《大唐西域记》有这样的记载：“屈支国……文字取则印度，粗有改善。管弦伎乐，特善诸国。”屈支即龟兹，其文字取之于佛教的渊源之国——印度。可见其文化受佛教影响的程度。另外，在龟兹，佛教的寺院有一百余所，僧徒五千多人。《教坊记》也说：龟兹乐，“名称多亦佛曲百余成。”很明显“龟兹乐”与佛曲有着渊源关系，此点我们不能忽视。

再者，我们还能从南北朝以至隋唐间兴起的石刻艺术、壁画艺术中看到佛教文化的昌盛。敦煌石窟、麦积山石窟、大同云岗石窟、洛阳龙门石窟等，则是佛教从印度西北边陲，越过中亚进入

天山，沿河西走廊深入中国腹地所留下的艺术遗迹。同时，我们还可以从流传至今的琵琶乐中看到它与佛教音乐的关系，如《普庵咒》，它包括："佛头"、"莲合现瑞"、"旃檀海岸"、"起咒"、"宝赞"、"钟声"、"鼓声"、"鸣钟和鼓"、"尾声"、"清江引"等小段，完全是一首典型的佛曲。

根据以上引论，足以说明，唐以前的西域丝路文化是与佛教文化紧密相连不可分割的。然而，"到了唐末，丝绸之路的文化就被吐番回教徒封闭。自七世纪起，伊斯兰教在中亚席卷而起。苏联中亚领域（西土耳其斯坦）和中国的中亚领域（今新疆维吾尔自治区）在十世纪前后形成伊斯兰文化圈。至九世纪终，兴盛一时，横跨古代伊朗、古代印度系的乐舞即然消失，仅成为于阗、高昌等地佛教壁画上的遗姿了"（岸边成雄《丝绸之路的乐器》载日本《文物》月刊 1985 年第九期）。

当搞清这两种文化出现在西域地区的历史分期后，便能分辨出唐以后西域文化的伊斯兰化了，反映在音乐上便是十二木卡姆及维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族等民间音乐形成其特殊的风格。但它们是不能解释唐代文化的。由此，我们可以看到，叶栋将"小"字置于Ⅳ弦三相的"ム"字位，并为了引出和造成某种在他心目中先验的音乐风格而将此弦较林谦三等调高大二度，使乐曲出现了大量升高的宫音和徵音，达到其具有新疆风味的"龟兹乐"之目的。这显然是在概念先行的基础上，将自我设置的结果与其译谱相凑合。这种先设结果而后论证的方法，其本身之错姑且不论。从逻辑学的角度讲，在大前提错误的情况下，答案又怎么会正确！从考古学的角度来说，它也缺乏客观性和历史性。五弦琵琶乐的本来面貌究竟如何，不应该渗入个人主观的意愿来研讨，应以翔实、丰富的资料及客观、准确的理论依据为其支柱。因此，叶栋先生以新疆十二木卡姆及新疆维吾尔族等音乐风格来解释隋唐的龟兹乐，并以此来解译二十八曲五弦琵琶谱就难以令人

信服。而宣传工作方面的夸大、升温,更增添了不小的混乱。

最后我想做一个简要的归纳:本文从三个方面对四家五弦谱的谱字音位及其定弦予以辨析。对谱字中的"小"字理解,赞成华尔波特与何昌林的看法,认为其音位该在孤柱位上。不同意林谦三将"小"字解释为Ⅳ弦二相"丨"音位,更也不同意叶栋把"小"字置于Ⅳ弦三相的"ム"音位。对于五弦琵琶的定弦,从宫调理论出发,认为同宫系统可取一种定弦样式。二十八曲中的六种调应取四种定弦样式,不同意叶栋的以三种定弦样式取代六调。

以上是对唐五弦琵琶谱中的"小"字及其定弦提出些粗浅的看法。限于资料和水平,错误之处在所难免,望专家、同行们批评、指正。

原载《音乐艺术》1986年第四期

历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆

西域音乐在中国音乐史上有其重要的历史地位。许多资料表明,西域地区不仅出现过辉煌的历史文化,而且西域音乐对中原地区的音乐发展还有过强烈的推动作用。这个地区的游牧民族,在历史上由于受宗教势力的影响,它的文化艺术发展产生过令人难以想象的变迁。这种变迁在音乐史研究中当引起我们的重视。同时,这也是一个值得研究的重要课题。然而,由于其复杂的历史环境和有限的实物及文献资料,它在中国音乐史研究中至今还是一块尚未被完全开发的处女地。古代中原音乐与西域音乐有着千丝万缕的联系。隋唐时期,古龟兹、西凉、高昌等乐部直接被中原文化所接受,并在九部伎、十部伎中占有重要的地位。但是,这种文化上的交融、发展与其本地区自身的文化发展是否为同步一致?或为断裂、交叉?迄今尚无定论。中国音乐理论界曾有这样一种倾向性的观点:西域地区的音乐从古至今一直是按照一定传承关系而发展着的,虽然现新疆地区的一些乐器与其故地文献资料所记载的乐器有着明显的不同,但这都是其传承关系

发展的结果,它们是同出一辙,一母之胎儿。这种理论观点直接影响着当今的音乐实践,并对音乐史学、考古学等产生着难以摆脱的影响。然而,事实是否如此?对唐宋前后西域地区音乐风格的历史变迁到底应该如何看待?它们之间的传承关系究竟是如何体现的?笔者带着这样的疑问,翻阅了有关文献资料,获得了初步的信息。本文试图以龟兹乐为出发点,从其音乐本身的发展和当时的文化历史背景作一番剖析,以期达到对上述问题有一个比较清晰的认识之目的。

一、龟兹与龟兹乐

龟兹,古西域城国名,又作鸠兹、屈茨、归兹、屈支、丘兹等,位于天山南麓塔里木盆地的北缘,现新疆维吾尔自治区西部库车县一带。公元658年,唐安西都护治所由交河(今吐鲁番西北)移置龟兹城,但当时常遭突厥、吐蕃的骚扰,790年为吐蕃地,九世纪回鹘驱逐吐蕃,控制了该地,清政府平定了准噶尔叛乱后,于1884年置龟兹为直隶厅,归伊犁将军统辖。1913年改为库车县。隋、唐时期,由于中原地区的宽容政策,龟兹便成了我国同西方印度、伊朗等国进行文化、商业、贸易等交流的地势要冲,各种宗教、文化交汇于此,对西域地区的文化发展产生了巨大的影响,同时对中原文化的发展不仅起了丝绸之路中的"引源"作用,而且这个地区的音乐又以其独具风韵的姿态在中国民族音乐中扮演了一个很富个性的角色。汉朝以来,尤其是南北朝、隋、唐间由龟兹地区传入中原的音乐就称龟兹乐。

二、龟兹乐的乐器、乐制、曲目

《隋书·音乐志》卷15云,龟兹乐所使用的乐器有:"竖箜

篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜鼓、贝等十五种，为一部、工二十人"[1]可见龟兹乐于隋前已有了初具规模的乐队了。

龟兹乐的乐制为五旦七调。《隋书·音乐志》卷14曾录柱国沛公郑译的话说："……周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰'婆陁力'，华言平声，即宫声也。二曰'鸡识'，华言长声，即商声也，三曰'沙识'，华言质直声，即角声也。四曰'沙侯加滥'，华言应声，即变徵声也。五曰'沙腊'，华言应和声，即徵声也。六曰'般赡'，华言五声，即羽声也。七曰'俟利建'，华言斛牛声，即变宫声也。译固习面弹之，始得七声之正。其其置此七司，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓'均'也。其声亦应黄钟、大簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。"[2]以上详细地载录了龟兹乐的律、调问题。五旦七调，旦即均，即调高。意为在五个不同的调高上各建立七个调，这样共有三十五调。

龟兹乐于隋、唐所流行的曲目有：《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心吉》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《门鸡子》、《百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲[3]。

三、龟兹乐对中原地区音乐文化的影响

龟兹乐对中原地区的音乐文化具有强烈的影响。由于隋、唐二朝在政治上实行开明政策，大量吸收外族文化。丝绸之路的开发，成了西域地区及印度、小亚细亚等地的文化、贸易流入的一条极为重要的渠道。在这些外族音乐中，龟兹乐可以说是

首屈一指的。《大唐西域记》曰:龟兹"管弦伎乐,特善诸国。"(4)由此,当西域的大门被打开之后,龟兹乐就被中原宫廷所吸收。从隋朝的七部伎、九部伎到唐朝的十部伎,龟兹乐始终为其佼佼者。宋时外族文化虽然受到官方的大量排斥,然而龟兹乐的命运仍未遭到夭折。在教坊四部乐中它被列为一部,可见龟兹乐在当时始终是一种完整而独立的音乐形式,并以鲜明的个性受到汉族的欢迎。

龟兹乐流入中原地区大致通过三条途径:其一,见《隋书·音乐志》载:"龟兹者,起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡,其乐分散。后魏平中原,复获之,其声后多变易。"(5)龟兹乐的东渐,最初始于后凉吕光(公元 338 - 399 年)征伐龟兹,破其城(384 年)将当地的音乐归为已有。这一段历史在北魏书卷九五略阳氏吕光传中有较为详细的记载,"坚(苻坚)以(吕)光为骁骑将军,率众七千讨西域,所经诸国,莫不降附。光至龟兹,王帛纯拒之,西域诸胡救帛纯者,七十余万人。光乃结陈为勾锁之法,战于域西,大破之,斩级万余,帛纯逃走,降者三十余国。光以驼二千余头,致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品,骏马万余匹而还。"(6)文中之"奇伎、异戏"当指乐舞而言。吕光时所传的龟兹乐只是合于"秦汉乐"后传于洛阳一系。其二,北魏曹婆罗门曾向商人学习龟兹琵琶,世传其业,祖孙三代极为活跃,出入于宫廷与民间。经其子曹僧奴传至北齐曹妙达和北齐后主高纬(公元 565 - 577 年在位)。北魏太武帝平定河西后,获此音乐命名为西凉乐。其三,周武帝(宇文邕,公元561 - 578 年在位)时龟兹音乐家苏祇婆随突厥皇后入中原时向郑译传授龟兹乐。龟兹乐从以上三条途径传入中原,对中原文化起了重要的影响,到了隋朝已有了西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。

四、龟兹乐与新疆十二木卡姆

以上对龟兹乐的形态及在当时对中原地区的影响作了大概的介绍。但龟兹地区(即现新疆库车地区)及其整个西域地区,其政治、宗教以及文化等方面,在历史上经历了一场极其复杂的变革,音乐亦随其意识形态发生了同步的变化(文化历史的变化状况将在第五点中进行详论)。其发展的结果表明,现存新疆地区的文化已与其本地区隋唐时期的文化相去甚远。在宗教的势力下,当它被趋向中原后就一去不返了。伊斯兰教文化以势不可摧的力量强化了这一地区。宗教上的排它性使原先的佛教文化逐渐失去了主导地位,最后在这一地区消声匿迹了。这种变化从其结果的现象中可以得到鲜明的印证。

现在就将龟兹乐与新疆十二木卡姆音乐作一番比较,从而可以看到它们之间的关系。首先从乐器入手,因为乐器与音乐是直接发生关系的。新疆地区的木卡姆所使用的伴奏乐器是否与原古龟兹的乐器一致,或它们之间存在着什么传承关系,这是直接关系到它们之间有否传承的关键。木卡姆的伴奏乐器常因乐队、规模大小而异,常用的有:沙塔尔、弹拨尔、独他、拉瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓,沙把依,卡龙等[7]。很显然,这些乐器无论从其名称、形制以及来源都与古龟兹乐的乐器毫无关系。龟兹乐的乐器琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、筚篥、羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等在新疆地区,尤其在木卡姆的伴奏乐器中已荡然无存。因此,两者间在音乐风格上是否一致是显而易见的。

如果两者间乐器的不同只能说明其音乐风格相异的话,那么,其乐制的异同则是音乐本质的问题。据《十二木卡姆》载[8]:木卡姆的乐制是极其复杂多样的。除自然七声音阶外,超越其范围的特殊音阶是十分普遍的,它的音阶调式大致有:

例一

特殊音阶中，除此外还有一部分的曲调，它们的主音、上主音、属音、下属音及中音常常要比原音稍高或低四分之一音。见例二。

例二

这种音阶调式明显地看出是接近阿拉伯四分之三音体系的调式，而与古龟兹乐的带变徵、变宫的七声音阶截然不同。它们纯属两种调式体系音阶。因此岸边成雄在《西域七调及其起源》(9)一文中认为：苏祇婆的七调起源于印度。文章从音乐、美术及其它文献资料等不同的角度将龟兹乐与印度音乐进行对比分析，又从苏祇婆七调的调名与印度佛教的梵文进行比较，认为它们是同源的。它与带有阿拉伯音体系的木卡姆是全然不同的。这是两种不同体系的音乐。

另外，我们再从曲目来探讨一下，看看龟兹乐与木卡姆音乐在曲名上有何联系。《十二木卡姆》是一种拥有叙事歌调、叙事组歌、舞蹈组歌和多种乐曲体裁内容的大组曲。它共分为十二套。其曲名为：1，拉克；2，且比亚特；3，木夏乌热克；4，恰尔尕；5，潘吉尕；6，乌扎勒；7，艾介姆；8，奥夏克；9，巴雅特；10，纳瓦；11，西尕；12，依拉克。每一个套曲由三个部分组成：一，大勒克曼；二，达斯坦；三，麦西热普。从这些曲名中不难发现，它们是以阿拉伯文字居多，与古龟兹曲名有着明显的不同。如果我们对《木卡姆》的产生与发展作一番调查的话，就会发现这完全是在伊斯兰入侵了该地后所带来的阿拉伯文化。“察合台汗国时期(14世纪前后)是维吾尔民族文化史上令人遗憾的一页，由于伊斯兰教普及到整个维吾尔，它完全扼杀了维吾尔的造型艺术和绘画艺术。维吾尔族民族史上的这段

空白，整整沿续了500年之久。然而，维吾尔的音乐，这一时期进入收获季节。著名的《十二木卡姆》中的部分乐章，业已定型，出现了《吾孜哈勒》、《拉克》、《奥夏克》、《怯勒·依拉克》、《艾介姆》、《纳瓦》等乐章。在这同时，木卡姆的第三部分'麦西热普'亦已形成。'麦西热普'是阿拉伯语，本意为歌舞作乐。"(10)可见《十二木卡姆》于十四、十五世纪刚刚开始萌芽，它完全是建立在伊斯兰文化基础上的，与古龟兹的佛教文化完全不同。《音乐研究》1984年第二期上刊载了陈文龙同志翻译的龟兹乐曲《泛龙舟》，选自于《博雅笛谱》，是一首隋朝时期的作品。其音阶体系、旋律、装饰手法以及结构等都与十二木卡姆有着明显的不同。现将龟兹乐与十二木卡姆音乐因素列表对照如下：

	龟兹乐	新疆十二木卡姆
乐器	竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、贝、鸡娄鼓、铜钹等。	沙塔尔、弹拨尔、独他、拉瓦甫、艾捷克、扬琴、手鼓、沙把依、火不恩、冬不拉、卡龙等。
乐制	五旦七调，共三十五调。带变徵、变宫的七声音阶。	六种调式，自然七声音阶，特殊调式，以及偏高或低1/4音高的曲调。
曲名	《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心吉》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗百草》《泛龙舟》《还旧宫》等。	《拉克》《且比亚特》《木夏乌热克》《恰尔尕》《潘吉尕》《大勒克曼》《达斯坦》《麦西热普》等。
其它	调性上，一般为一调到底。	调性变化自由，一曲中常有离调、转调。

五、新疆木卡姆不是古龟兹乐的历史缘由

以上对龟兹乐及新疆十二木卡姆在乐器、曲名、乐制等方面作了具体的对比，结果表明，虽然两者同寓一地，但它们之间相去甚远，没有因果关系，是两种不同类型的文化，不能视为一体，划为一类。龟兹乐虽于隋、唐时期极为盛行，并在以后的几个世纪里她的艺术风采远远波及他乡——中原，却没为其母地留下一鳞半甲。这一现象形成的根源是什么？这一问题直接涉及到本文所要阐述的中心。笔者认为，要寻求正确的答案仅从音乐本身来探求是难以达到的，必须从其整个社会的宗教、文化以及其它一切意识形态在历史中的发展、变化入手。翻开维吾尔族史可以清楚地看到，维吾尔族文化艺术的发展与其宗教的变化有着不可分割的联系。在这块游牧民族的土地上，什么样的宗教便带来什么样的文化艺术。宗教的力量强烈地制约着其它各意识形态领域。新疆的木卡姆与龟兹乐为两种不同类型的文化，这一现象，我们从其宗教发展中能找到其根本原因。

维吾尔族约于公元前三、四世纪在中国西域这片土地上出现后，她的成长、发展就与早期的原始宗教联系在一起了。萨满教与摩尼教先后在她的政治生活中产生过影响，使零星、散居的游牧部落逐渐得到组合、聚集，但，从公元八、九世纪维吾尔族文化艺术上的高度成就来看，佛教文化在当时已占据了绝对的优势。

佛教约于西汉末年传入中国。它从印度北部经天山南麓逐渐东传到我国中原地区。到了隋、唐时期，由于受到统治阶层的大力支持，佛教在中原得到了空前的发展，出现了许多著名的佛教中心。位于河西地区的敦煌石窟、麦积山石窟、大同云岗石窟、洛阳龙门石窟等都留下了佛教的足迹，这些辉煌的艺术成就及完整的佛教教义在河西维吾尔引起了强烈的反响。于是，这种新教

通过不同的渠道开始进入他们的精神生活领域。

九世纪中叶以后，维吾尔所接触到的佛教已是一个教义明确，组织良好，纪律严明且具明显教阶制度的团体。佛教主张忍辱勿争，消极静寂，宣扬漠视浮生以换取“来世”的幸福。这种麻木不仁的愚民教义对河西维吾尔统治阶级是其维持统治地位的良好手段。就此，佛教在统治阶级的大力扶植下被这一地区全面地接受。这种意识体系、这种文化，从那时起将近600年间一直支持着维吾尔精神生活领域，从留存的历史文献资料及新疆地区免遭伊斯兰徒破坏的幸存物——石窟、壁画及佛经中，可以看到这一时期的佛教对维吾尔民族的影响已达到了入木三分之地了。中原地区佛教所留下的石窟、壁画、雕刻等艺术在西州维吾尔地区仍能找到相应的艺术品。吐鲁番盆地的阿斯塔那，伯则克里克，穆尔图克，吐峪沟，胜金口，雅尔湖以及天山北麓的吉木萨尔等地都发现有佛教的石窟艺术及雕塑、绘画等。其内容一般都描绘佛陀、佛教故事。其次较多见的是和尚、施主的形象。这些壁画呈现出华丽的色彩，含蓄飘浮的线条，给人以明朗的动感。人物的容貌、姿态显得华滋丰润、端庄典雅、阿睹传神。现在让我们的目光再投向龟兹地区。这一时期的龟兹已是新疆地区的佛教中心了。在那里，佛教的寺院有一百余所，僧侣达五千余人。现存原龟兹境内的吐拉石窟寺群，它们虽然遭到严重的破坏，但从其壁穴的数量可见佛教在这一地区所留下的宏伟业绩：库木吐拉石窟寺群有72个石窟；塞木森姆石窟寺群有52个石窟；克孜喀喇罕石窟。离拜城县（龟兹附近）东64公里的克孜尔山洞更显现出佛教文化于此时繁荣昌盛的一斑。崖壁绘画有二公里之长；现存的洞窟有236个，其中75个洞窟较为完好；壁画面积约有一万平方米。留下了将近10个世纪的佛教艺术记载。

很显然，音乐于这一时期也不可能逃脱佛教文化的渲染。在龟兹乐的曲目中佛曲有着不小的比例是出于情理之中的。

然而，新疆游牧部落的一切意识形态领域此时虽然几乎被佛教所控制，但另一股强有力的宗教力量——伊斯兰教正在酝酿、积聚，持机向那森严的堡垒突破。这场宗教残杀的战争是由于十世纪后中亚地区纷乱的政治局面造成其力量对比的改变而展开的。喀喇汗王朝建立的初期，伊斯兰教开始逐渐进入葱岭西维吾尔，它的滋长、壮大，是由喀喇汗王朝统治阶层内部权力之争所导致的。当穆斯林徒夺得政权后一场历经数世纪之久的宗教之战的序幕从此被揭开。首先，他们对佛教的中心于阗政权发动了战争，接着逐渐扩大其势力，向西州维吾尔政权突破。九世纪中叶被迫西迁的一支葱岭以西的维吾尔部众，由于其地理原因，他们没有受到佛教的影响。当穆斯林徒越过帕米尔高原后他们便成了第一批伊斯兰徒。这支力量在有利的气候下得到激剧的发展，向着一个个佛教的堡垒冲去。在“志哈德、圣战、一切穆斯林皆兄弟”的口号下，通过几代伊斯兰徒的艰辛努力，坚实、牢固具有几百年历史的佛教文化堡垒在伊斯兰徒的飓风般地打击下开始动摇并逐渐溃散，从西到东节节衰败。不共戴天的信仰和狂热的宗教仇杀使这个民族历经了几个世纪之久的战争生涯。14 世纪后，伊斯兰徒最终在两种有利的情况下：1)，元朝的势力退出了天山南北地区；2)，察合台汗国的统治者们尤其是秃黑鲁·铁木尔以后的诸汗都是清一色的穆斯林，将其它一切宗教从非伊斯兰教的最后堡垒——吐鲁番盆地排斥出去。(11)就这样，伊斯兰教开始独揽维吾尔民族的精神生活。

维吾尔皈依伊斯兰教后，穆斯林们则全面地从宗教、政治以及一切意识形态向这些地区教化；专断地要求他们独信此教，表现出严厉的排他性。他们所到之处便建造清真寺院以及许多大型的宗教设施。这些宗教设施既是穆斯林们礼拜的场所又是伊斯兰教传教布道的中心。同时在某些地区，他们又培养了传教人员的职业宗教学校。许多儿童被迫背诵绝对超出他们理解能力

的阿拉伯文《古兰经》。高悬于清真寺的钟声每天回响五次，带领穆斯林教徒们向真主虔诚地祈祷。伊斯兰严厉的教规紧紧地牵制住每一个教徒。清真寺主们（伊玛目）直接干预着维吾尔生活的各个方面；从婚丧仪式到民事纠纷，他们无所不管，行为中充满了浓郁的伊斯兰教色彩。

当伊斯兰徒以宗教的力量夺得了这一地区的政权后，行为中则表现出不能容忍其他一切文化艺术的度量。首先，从其反对偶像崇拜的教义出发，形成仇视一切造型和绘画艺术的狭隘观念。他们所到之处不仅破坏所有的佛教寺院，焚烧佛经，毁坏佛像，而且使佛教的绝大部分的艺术创作：绘画、造型、雕刻等都成了他们手下的废墟。龟兹地区的大量石窟、壁画及其附近的克孜尔石窟、吐鲁番盆地的吐峪沟、木头沟以及柏则克里克废墟中至今残存的部分壁画等深深地留下了佛教与伊斯兰教在文化上相互残杀的历史斑迹。辉煌的壁画以及这一地区的犍陀罗艺术从此一厥不振，沉寂了五百年之久。

其次，为了对付佛教强大而具有几百年历史的文化，伊斯兰教徒则创用以阿拉伯字母为基础的文字，并以其宗教译著注入这一地区，使原来的维吾尔文——回鹘文在近 20 种文字面前已获得了主导而具巩固地位并扮演着统一历史记载符号的角色，又面临一次新的淘汰，成为维吾尔民族历史上的故文字，其文化艺术、风俗习性亦一并随其文字的变更而形成新的统一风格及思维形式，从其划一的建筑样式——厚实拱形的正门和圆顶造形以及维吾尔婚丧礼仪、大型节庆活动都带有明显一致经过更新的民族特性。显然，音乐作为意识形态中的一门艺术于此是不会超世脱凡地无动于衷的。当佛教艺术处于死寂的状况之后，维吾尔族大型叙事套曲于 12 世纪已具雏形，出现了新的势头。十五世纪以后这些大型套曲被冠以阿拉伯语“木卡姆”的名称。从这些木卡姆的阿拉伯歌词中，我们可以看到她以爱情内容居多，同时又流露

出穆斯林徒对真主的虔诚之爱和无限的崇敬之意。带有显著特色的阿拉伯风格的音乐，在调式、旋法、节奏等诸方面已明显地与这一地区音乐的前身形成断裂。一代新的文化在宗教的势力下取代了它的前身。伊斯兰化的艺术在这片土壤上稳稳地站住了脚跟，并在文化艺术的各个领域施展出其强有力的攻势。这里值得一提的是，这一地区的乐器受到中亚和波斯的深刻影响。古龟兹乐的乐器开始逐渐失去了它的地位。随着历史的发展，这些非伊斯兰化的乐器在它们的故乡悄然离去、消声匿迹，被趋向中原及远东。此外，早期的音乐具有很强的宗教依附性，往往成为教会仪式不可缺少的一项内容，并是宗教崇拜的一种手段。可以看到，随着佛教在西域地区的解体，音乐也随之而消失了。伊斯兰化的音乐就象其他文化艺术一样开始牢牢地占据了这地区并一直流传至今。

结　　语

上文以龟兹乐为出发点，对西域地区在唐、宋前后所出现的文化断裂现象作了初步的分析，并探讨了其中两种文化在音乐上的表现。从而认为：历史上的龟兹乐和新疆现存的十二木卡姆是两种不同的文化，它们不是一种文化发展的继续。导致这种文化断裂现象的根本原因是由于两种不共戴天的宗教仇杀。民族的狭隘性与宗教的封闭性往往造成意识形态的单一性。而文化艺术的发展必然受意识形态所制约。因此，对于现新疆地区的音乐文化不能视为古龟兹乐的继续发展或认为它们之间具有传承性。实际上它们是两种不同体系的文化。

原载《音乐研究》1988 年第三期

(1)《隋书·音乐志》卷15,中华书局1973年版,379页。

(2)《隋书·音乐志》卷14,346页。

(3) 同上注,卷15,379页。

(4) 转引杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册,人民音乐出版社1981年版,215页。

(5)《隋书·音乐志》卷15,378页。

(6)《魏书》卷95,列传83。中华书局1974年,2085页。

(7)《十二木卡姆》,音乐出版社,民族出版杜联合出版,1960年版,74页。

(8) 同上注,67页。

(9)《交响》,1986年,第二期。

(10) 刘志霄,《维吾尔族历史》,民族出版社,1985年8月第一版,309-310页。

(11) 同上注,298页。

中国历史上的散乐与百戏

内容提要：中国历史上的散乐与百戏往往被认为是同一个乐种。这种观点不仅在现代的学者中流行，它的出现还可追溯到隋唐时期。唐代音乐的主要史籍《通典》、《旧唐书》、《唐会要》等的散乐条中都记载有百戏的内容，散乐与百戏由此被认作同一种体裁。那么在中国历史上"散乐"就是"百戏"吗？本文将对此进行历史追索，试图理清音乐史中长期存在的不正确的观点与认识。

关键词：散乐；百戏；侏儒；俳优

散乐与百戏这两个概念在我国近现代出版的一些古代音乐史通史著作中一般都被认作是同一种音乐体裁。尽管两个词的出现时代不一，内容、形态也有所差异，却被视为一体。以下略举几个代表性的例子。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》载："《散乐》是从周代以来，用以概括一切尚未得到统治阶级正式重视的各种民间音乐形式的总称。……《散乐》又名《百戏》。"(1)

吴钊、刘东升《中国音乐史略》中道："百戏，又名散乐。它是杂技、歌舞及民间各种新的音乐技艺总称。"[2]

夏野《中国古代音乐史简编》载："百戏是各种杂要技艺的总称，源出周代的"散乐"。到汉代已发展得相当丰富多彩。据张衡的《西京赋》记载，就有扛鼎、寻撞、冲狭、燕跃、跳丸、走索、吞刀、吐火、曼延等许多种。"[3]：

上述我国代表性的通史著作所持"散乐——百戏"为一体的观点实际上最早可追溯到唐代的史料记载。在以下这些官撰书，音乐·散乐的条目中都记载着百戏的内容。

《通典》卷146，乐六，散乐条载："散乐，非部舞之声，俳优歌舞杂奏。"

《旧唐书》卷29，音乐二载："散乐者，历代有之，非部舞之声，俳优歌舞杂奏。"

《唐会要》卷33，散乐的条载："散乐，历代有之，其名不一，非部舞之声，俳优歌舞杂奏总为之百戏。……每岁正月于建国门内廊，八里为戏场，百官起棚夹观，昏以继晓，十五日而罢。两都各一亲王主之，自弹弦吹管，以上万八千人。元宗以其非正声，置教坊于禁以处置。"

以上《通典》、《旧唐书》等散乐的条所载"非部舞之声，俳优歌舞杂奏。"实际上指的就是吞刀、吐火、爬杆、走索等百戏的内容。《通典》的散乐条中有着具体的记载："激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日，而化成黄龙，长八丈，出水游戏，辉耀日光。以两大绳系两柱，相去数丈，二倡女对舞行于绳上，切肩而不倾，如是杂变，总名百戏。"同样在《唐会要》卷33，散乐的条中也载：

"跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕、珠大面拨头、窟礧子及幻伎激水化鱼龙、秦王倦衣、筏鼠、夏育扛鼎、巨象行乳、

神龟负岳……之类。”

这些散乐都被“总名百戏”。也就是说上述唐代的史籍中都将百戏表演的内容归属于散乐之中。从这些史籍的记载我们似乎可以认为散乐就是百戏！由此，这一表述（观点）也直接影响到我们今天的认识。

那么，散乐是否就是百戏？百戏与散乐之间是一种什么样的关系？既然被认为是同一乐种又为何以不同的名称出现？本文就散乐与百戏的来龙去脉作一历史调查，以究其历史真相。

散乐一词初出于周代，《周礼·春官·宗伯下》记载道：“旄人，掌教舞散乐。舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉。”其大意：旄人掌教散乐舞、夷乐舞，凡所选四方从事舞乐的野人都是他的属下。汉代学者郑玄对《周礼》中所载的散乐解释道：

“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。”之后唐代的贾公彦对《周礼》注疏曰：“散乐，旄人为乐之善者，以其不在官之员内，谓之“散”，古以为野人为乐善者也。”也就是说周朝的散乐是“野人”善于操持之乐，宫廷的官员不参与。那么，散乐的表演样式又如何呢？上述贾公彦的注疏紧接又云：

“若今黄门倡矣者，汉倡优之人，亦非官乐之内……”。

这种非官员之乐的黄门倡乐，实际上就是周秦时期在宫廷中流行的娱乐性极强的倡优、侏儒之伎。以上贾公彦的注疏中的“汉倡优之人”，对此《汉书》中直言道：

“俳优侏儒、狄鞮之倡，所以娱耳目乐心意者，丽靡烂漫于前。”(4)

春秋时期的《礼记》中亦记载道：

"及优侏儒犹杂子女，不知父子。乐终不可以语。"(5)

其意为："所及俳优杂戏，侏儒短小之人，如猕猴之状，间杂于男子、妇孺之中，不复知有父子尊卑之等"。这种侏儒、倡优之伎被视为感官娱乐性极强，以至冲昏头脑、混淆人类等级观念之乐伎。由于散乐等级的低下在公开的场合出现次序也往往同儒家、士大夫有所区别，有着先后、等级之分。《管子·小匡》载：

"倡优侏儒在前，而贤大夫在后。"

周秦的散乐除侏儒、俳优之外还另有力士和特技表演等类型。而角觝戏也是散乐中十分古老的体裁，在战国、秦汉时期十分盛行。《史记》道："秦二世在甘泉宫作乐角觝。"注云："战国时增讲武以为戏乐相誇，角其材力以相抵斗，两两相当也。"这里的"角其材力以相抵斗，两两相当"便是后来被称作相扑的运动。宋代高承在其《事物纪原·博弈嬉戏·角觝》中明确记载道：角觝"今相扑也"。(6)

角觝戏是一种观赏、娱乐性较强的体裁，其地位常与郑卫之音并提相论。《后汉书》记载："目极角觝之观，耳穷郑卫之声。"(7)可见角觝戏具有很高的观赏趣味。角觝之伎在隋前，尤其是北周宣帝即位后，便由乐官郑译征集散乐，其内容尽为秦汉盛行的角觝之流。《通典》卷146，乐六，散乐条载：

"宣帝即位，郑译奏征齐散乐，并会京师为之。盖秦角觝之流也。"

图 1.《信西古乐图》中的散乐图

综上所述，对我国周代出现的“散乐”一词可作一个基本的界定，即为一种角觝戏、相扑、体育竞争；或侏儒倡优之伎，是一种感官性强的娱乐性体裁。那么“散乐”与“百戏”之间又持何种关系呢？

百戏一词的出现远远晚于散乐，初出于汉代，它是随着张骞西征打开丝绸之路，西域的外来文化逐渐传入中原后才展开的，其中百戏的内容主要来自印度系的音乐（后述）。百戏与散乐在娱乐性及表演形态上的相似性，引起了两个概念的混用。这一现象出现于隋朝，到了唐代，与其说是这两个乐种概念的混用、交替，还不如更确切地说，随着百戏的不断盛行其内容已经完全代替了散乐，散乐只留下了一名词而已。中唐杜佑的《通典·乐六》卷 146，散乐的条直言道：

“散乐于隋前谓之百戏”。

充分证明了上述说法。那么百戏又是何时出现于中国的呢？据文献记载百戏大约在后汉就已经出现，其内容在《通典》中记载道：

图 2.《信西古乐图》中的散乐图

“后汉天子临轩设乐,舍利兽从西方来,戏于殿前,激水化成比目鱼,跳跃嗽水,作雾翳日,而化成黄龙,长八尺,出水游戏,辉耀日光。以两大绳系两柱,相去数丈,二倡女对舞行于绳上,切肩而不倾。如是杂变,总名百戏。”(8)

可见这些来自西方的“激水跳跃、黄龙戏水;系绳走索”等要杂技艺总谓百戏。它们是在后汉由西域大量传入中原的。这种俳优、要杂、幻术之伎到了隋唐之际,由于同周秦的散乐在性格上相似,散乐的名称被继续沿用,此时它已与百戏混为一谈。而百戏主要来自西域,其中印度的天竺伎为最。《通典》乐六,散乐的条载:

“大抵散乐杂戏多幻术,皆出西域,始于善幻人至中国。汉安帝时,天竺献伎,能自断手足,刳剔肠胃,自是历代有之。”

很显然,这些杂戏幻术都来自于西域,而汉安帝时天竺所献

断足、剔肠之幻术被历代传袭，成为“散乐”中的主要部分，其具体表演形式和内容在《唐会要》卷33，散乐的条中亦载：“跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕、珠大面拨头、窟礧子及幻伎激水化鱼龙、秦王卷衣、筰鼠、夏育扛鼎、巨象行乳、神龟负岳”之类。

可见散乐（实为百戏的内容）是一种名目繁多，令人赏心悦目（激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日等）、惊心动魄（掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕）、迷惑变幻（自断手足、刳剔肠胃）之伎。

此外，有关它那惊心动魄的表演内容《通典》又曰：

“……睿宗时，婆罗门献乐，舞人倒行，而以足舞极铦刀锋，倒植于地，抵目就刃，以历脸中；又植于背下，吹筚篥者立其腹上，曲终而亦无伤。又伏伸其手，两人蹑制，旋身绕手，百转无已。”

这些印度的婆罗门所献之乐其实是一些丧魂落魄、弥人耳目的变幻之术。至南北朝，这样的表演形态又支生出一种新颖的歌舞表演，即《大面》、《拨

图3.《信西古乐图》中的散乐图

头》、《踏摇娘》、《窟礧子》，到了唐代便发展成了大型“喜剧”《参军戏》。这种歌舞戏表演体系的确立大大加快了中国戏剧产生的步伐，为中国的宋杂剧——一种真正戏剧的诞生奠定了重要的基础。

隋唐时期的散乐，其内容纯粹是后汉以来由西域传入中国的百戏，全然是一种吞刀吐火、缘竿戏绳、杂耍变幻、歌舞表演之伎。它与周代、秦汉时期的散乐（侏儒倡优、角觝杂戏）在性格上相似，但内容上却不尽相同，为两种不同的体裁内容。百戏来自西域、印度等地，后汉以来进入中国后很快地融入了当地文化，成为我国宫廷及内地的重要艺术形式。这些变幻、杂耍之伎大约在南北朝的后期在中国全面展开。《通典》曰：

> “后周武帝保定(561－579)初，诏罢元会殿庭百戏。宣帝即位，郑译奏徵齐散乐，并会京师为之。盖秦角觝之流也。而广召杂伎，增修百戏，鱼龙漫衍之伎常陈于殿前，累日继夜，不知休息。”[9]

在北周宣帝的大力推崇下，散乐得到了极度地发展，并成为宫廷中的重要活动内容。散乐中的歌舞戏大面、拨头、踏摇娘、窟礧子、参军戏等都因“非部舞之声，俳优歌舞杂奏”[10]而进入教坊。此外，《教坊记》中还载有筋斗、爬竿等散乐专门家的记录。这些都说明百戏在唐宫廷乐中占据了十分重要的地位，或者说对隋唐宫廷乐的发展起到了重要的推动作用。

不过由于散乐（百戏）的表演过于世俗夸张、惊世骇目也屡遭恶其之术的皇帝们禁演。晋成帝咸康七年(341)因散乐中的逆行倒立而有“反天地之顺、伤彝伦之大”之嫌而被太常罢演[11]。大唐时也因散乐中的“自断手足、刳剔肠胃”，以使高宗恶其惊俗，敕西域关津，不令其入中国[12]。但活泼多姿、惊险动人的百

戏却屡禁不止。唐教坊中散乐占据的重要地位由此可见一斑。到了宋代的百戏、散乐被总称为杂乐,其曲目内容与唐朝不分上下,经常在教坊中上演。后来散乐逐步流入民间成为民间喜闻乐见的乐种。

图 4. 敦煌莫高窟第 156 窟北壁画　散乐图

关于百戏的具体形态,日本文献《信西古乐图》中留下了隋唐时期较为生动的图像资料,上图 1 - 3 是出自于该文献的图画,它生动、形象地描绘出唐散乐(百戏)的表演形态,给人以十分深刻的印象。图 4 是敦煌莫高窟第 156 窟北壁的一幅《宋国河北郡太夫人宋氏出行图》,为九世纪下半叶的作品。在这幅爬竿鼎立的表演中还有乐舞和器乐相伴,是典型的"散乐"歌舞。画中的四名舞女衣着花衫、拂动长袖、舞姿缭绕、妩媚动人。前后左右相随着拍板、横笛、大鼓、笙、琵琶和腰鼓等乐器伴奏,十分生动活泼、富有动感。有关唐代百戏中所用的伴奏乐器《通典》的散乐条记载:横笛一、拍板一、腰鼓三。

以上对出现在我国历史上的散乐与百戏的关系以及它们各自的内容作了历史性的考证,证实了它们之间是不同形态、类型的内容。我国周秦时期出现的角觝戏、侏儒、体育竞争之类的散乐,于汉代逐渐被来自于西域及印度的百戏所代替。后汉至隋前

五、六百年间，百戏在中国十分活跃，并迅速蔓延，尤其对隋唐时期形成的宫廷音乐核心——教坊俗乐产生了重要作用。《教坊记》中所载的爬杆家、跟斗家都源于百戏。《参军戏》的产生也是建立在南北朝时期的百戏《代面》、《拨头》、《踏摇娘》等表演体系的基础之上。隋炀帝的大一统对来自各地区民族的音乐文化作了调整和梳理，逐渐形成了深具向心力、高度集中的音乐文化——七部伎、九部伎。同时也建立起后来唐代宫廷音乐的核心——教坊的基础"坊"(13)。这个具有中央集权的高度文化的形成与汉以来丝绸之路文化的东渐有着直接的关系。其中来自西域、印度系的百戏显然是一股不可忽视的重要势力，它对胡、俗乐的迅猛发展起着推波助澜的作用，同时对唐代宫廷音乐的核心，俗乐机构教坊的产生也功不可没。百戏的名称于隋代被汉前曾出现的散乐所代替。隋唐时期百戏为什么被散乐所代替，关于其理由在史籍中没有出现过解释性的说明，但两者间的内容不一是显而易见的。中国历史上的百戏与散乐的关系从内容上来看可作如下图式：

散乐[周代]——百戏[后汉]——散乐[隋唐]（实为百戏）。

隋唐时期的散乐是历史记录的惯性延续，其内容已不是周代的散乐了，两者在内容上有较大的差距，不能混为一谈。实际上这种历史记载中出现的错误并不少见。在史学的研究过程中我们应该以批判的眼光来看待史料，分辨其真伪，对史料的真实性的严格把关是史学研究者的责任，也是近代史学研究中的重要一环。

原载《中央音乐学院学报》2006 年第 1 期

— 注 —

(1) 人民音乐出版社,1981 年。第 227 - 228 页。
(2) 人民音乐出版社,1993 年。第 78 页。
(3) 人民音乐出版社,1989 年。第 56 页。
(4)《前汉书·司马相如传上》上海古籍出版社,1986 年,240 页。
(5)《礼记·乐记》卷七,上海古籍出版社,1987 年,216 页。
(6) 文渊阁《四库全书》,台湾商务印书馆,中华民国 75 年,40 - 41 页。
(7)《后汉书·仲长统传》卷 79,上海古籍出版社,1986 年,188 页。
(8)《通典》卷 146,乐六,散乐的条。
(9)《通典》卷 146,散乐的条。
(10) 同上注。
(11)《通典》卷 146,散乐的条:"晋成帝咸康 7 年,散骑侍郎顾臻表白:'末代之乐,设礼外之观,逆行连倒。四海朝觐,眼观帝庭,而足以滔天,头以履地,反天地之顺,伤彝伦之大。'乃命太常悉罢之。"
(12) 见《通典》卷 146,乐六,散乐的条。
(13) 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》第一章"音乐的制度",上海音乐学院出版社,2004 年。

【主要引用、参考书目】

阮元校刻《十三经注疏》中华书局,1991 年。
班固,《汉书》上海古籍出版社,1986 年。
范晔,《后汉书》上海古籍出版社,1986 年。
杜佑,《通典》卷 146,中华书局,1988 年。
刘昫,《旧唐书》中华书局,1975 年。
王溥,《唐会要》卷 33,中华书局,1998 年第四次印刷。
正宗敦夫编撰,《信西古乐图》日本古典全集刊行会,1947 年。
刘东升等编撰,《中国音乐史图鉴》中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社 1988 年。

丝绸之路上的琵琶乐器史

内容提要：文章通过原始文献、考古史料等对出现在我国古代丝绸之路上的阮咸（秦琵琶、秦汉子）、四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶等三类琵琶的历史渊源、发展脉络作了实证性的考察。试图澄清至今为止我国史学界对琵琶历史的混乱不清的认识现象。

关键词：丝绸之路；琵琶；五弦；阮咸

引　言

琵琶，这件起端于丝绸之路上古老的乐器至少已有两千多年的历史了。在我国最早出现的是秦汉时期的弦鼗，后演化成秦琵琶也称秦汉子——阮咸。接着张骞和班超的两次西征打开了一条丝绸之路。汉魏以来由波斯、印度通过佛教传来了四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶，就这样琵琶在我国延绵发展，逐渐取得了独立的地位，并对中国音乐文化产生了巨大的冲击力。这里如果我们将琵琶放置在以西亚为起端，经中国大陆，至日本奈良的正仓

院为终点的丝绸之路上来看的话，琵琶的发展还在延续、展开。至少在《隋书》音乐志的高丽乐的条目中就已经明确地记载着“琵琶和五弦”等乐器；之后琵琶又经日本遣唐使之手将其带到了日本；唐以后琵琶又传入越南等地。这样琵琶这件极富生命力的乐器又在东亚诸国的不同地区展演、开花，并在各个历史时期展示出绚丽多彩的文化样式。但遗憾的是，就是这件古老而又深为人们所爱的乐器在我国却没有得到充分的研究，至少对于琵琶的起源以及它们的来龙去脉等本原问题还没有清晰的认识。我国目前最具权威的音乐辞书——《中国大百科全书》音乐舞蹈卷中对琵琶的历史作了如下的描述：

> 半梨形音箱的琵琶，曲颈，颈上有四个相（柱）……约在350年前后由印度传入中国的北方。……因其头部向后弯曲，以区别于当时的直柄圆形的汉琵琶，故名曲项琵琶；因其经过龟兹传来，又称龟兹琵琶。其他如五弦琵琶、六弦琵琶、忽雷（二弦琵琶）、火不思等都属于这一系统。到宋代以后，曲颈琵琶迳称琵琶，而直柄圆形的琵琶，则称阮咸(1)。

上述这段对琵琶历史的简短陈述中至少存在着以下几处谬误：

1，曲颈四弦琵琶并不是从印度传来的，而是由波斯传入的。传入中国的年代应在汉魏时期，应早于四世纪中叶。

2，曲项琵琶最初传入我国主要逗留于天山南麓的于阗，而不是龟兹，历史上的龟兹琵琶或胡琵琶更多的应指五弦直项琵琶而不是四弦曲项琵琶。

3，四弦琵琶与五弦琵琶等在形制、传播路径和文化现象上都不尽相同，如果琵琶的演奏方法上还勉强可把它们看作一个系统的话，但把火不思也归为同类就有点离谱了。因为火不思是由元

代阿拉伯地区传入的乐器，与古代丝绸之路上的乐器相距遥远，两者就其年代和文化内涵都不尽相同，构成一个系统实为牵强。

4，在中国的史籍中“琵琶”指曲项四弦琵琶；“五弦”指五弦直项琵琶，这一区分至少在《隋书》音乐志中就已经有明确的记载，它们并不是在三、四百年后的宋朝之后才被命名的。

80年代的中叶我国出版了一本关于琵琶乐器史的专著——《中国琵琶史稿》(2)，该书对曲项琵琶的历史渊源的考证过于简单，缺乏应有的文献及考古学方面的资料，有关曲项琵琶和龟兹琵琶的关系问题与上述《中国大百科全书》的琵琶条目持同样的错误观点。对于五弦琵琶的叙述仅用了一千多字，作为琵琶史的专著缺乏翔实的研究。琵琶这件对我国艺术发展产生过巨大冲击力的乐器迄今为止没有得到充分的研究及足够的认识。对此，笔者想就中国历史上的三类琵琶乐器：四弦曲项琵琶、五弦直项琵琶和阮咸，作一番研究、考察。希望本文能起到抛砖引玉，引起诸多学者对琵琶类乐器研究的重视作用。

被称作丝绸之路的终点的日本奈良的正仓院里珍藏着1200多年前由中国的唐代传入日本保存完好的三种不同的琵琶。它们是：螺钿紫檀五弦琵琶（一面）、螺钿紫檀阮咸（一面）、四弦曲项琵琶（二面）。上述琵琶应该是在玄宗朝的盛唐或在此之前所传入日本的乐器。

琵琶和阮咸这几类琵琶乐器在中国的隋唐时期曾在宫廷俗乐中占具了重要的地位，同时在民间也广为流行。特别到了唐朝其盛行之广可从许多唐代文学作品和史籍中得以应证。我们知道在上述三类的琵琶中除阮咸为中国固有的乐器外，四弦曲项琵琶及五弦直项琵琶均为外来乐器，它们在中国逐渐成熟之后又传到了东亚诸国。正仓院作为丝绸之路的终点，留下了由西域传到中国又东渐日本的活见证。现在让我们来看看这些琵琶究竟是怎样传入中国的？笔者想通过历史文献及一些考古史料来考察

琵琶的发展历史。

如果我们打开中国的史籍就会发现我们都能找到上述三种琵琶的纪录。尤其是琵琶乐成熟的隋唐时期。中唐杜佑的《通典》卷144,乐四,琵琶的条目中可以列出以下几例:

> A:今清乐奏琵琶,俗谓之'秦汉子',圆体修颈而小,疑是弦鼗之遗制。傅玄云:"体圆柄直,柱有十二。"其他皆充上锐下。
>
> B:曲项,形制稍大,本出胡中,俗传是汉制。兼似两制者,谓之"秦汉",盖谓通用秦、汉之法。
>
> C:五弦琵琶,稍小,盖北国所出。
>
> D:阮咸,亦秦琵琶也,而颈长过于今制,列十有三柱。……晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同,因为谓之阮咸。

这里A条中的"清乐奏琵琶"为笔误,应为"秦琵琶",即当时俗称为秦汉子之器。D条,阮咸也称秦琵琶。因此,A和D实际上可以认为是同一件乐器,即称作阮咸或秦琵琶。此外B条目的曲项琵琶和C条中的五弦琵琶便是传到日本正仓院的三件琵琶的具体记录。下面让我们来看看它们的历史。

一、四弦琵琶

在正仓院里的两件四弦琵琶均为曲项琵琶,或称曲颈琵琶。由于它们与阮咸和五弦琵琶的直项形制不同,颈部的上端呈90度直角因而被称作曲颈琵琶。在中国的史籍中五弦琵琶往往被略记为五弦,而四弦曲项琵琶一般直称为琵琶。如果说在中国的历史上有着土生土长的"汉琵琶"或叫着秦汉子、秦琵琶的话,那么四弦曲项琵琶并不是源自中国。《通典》云:

"曲项,形制稍大,本出胡中,俗传是汉制。"

对此在《释名》释乐器中载:"枇杷本出于胡中。"如果我们把历史再朝前推移,六朝的《宋书》卷十九·乐一中引用了西晋的文人傅玄的《琵琶赋》曰:

"汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,故使工人裁筝、筑,为马上之乐。欲从方俗语,故名曰琵琶,取其易传于外国也。"

很明显四弦琵琶并不是源于我国的中原之器,而是在汉代前后传入中原的西域乐器。对此,《隋书》乐一中亦道:"今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器也。"那么中国的四弦曲项琵琶到底是来自何方呢?

汉朝的武将张骞两次出使西域(BC. 139 - 126、BC. 119),逐渐打开了一条通往中国的丝绸之路,使西域诸国的多元文化得以进入中原,它对我国南北朝至隋唐的文化产生了不可估量的作用。隋初的七部伎、大业中的九部伎及唐初的十部伎、胡乐舞的大量流入、百戏、歌舞的盛行直至唐教坊的成立等,这些都与西域文化的渗透有着不可分割的联系。

这一时期西域文化的形成主要来自印度的佛教与现伊朗·波斯文化的两股势力。从三世纪下半 - 八世纪,以天山北道的龟兹古都(现新疆库车地区)为中心的佛教文化。在当地的一些壁画中从三世纪下半叶 - 六世纪出现了最初犍陀罗艺术的特征,接着六世纪后又在犍陀罗艺术基础上形成了波斯艺术特色。语言上出现了近似梵语的吐火罗乙型语种(主要流行于龟兹、焉耆一带)。另外这一地区固有的土著文化构成了西域地区最为丰富

且独具个性的艺术文化。在这些早期的壁画艺术中可以发现类似中国阮咸的直颈琵琶,到三世纪末四世纪初起开始出现一些近似于棒状的五弦直颈琵琶的画像和浮雕。这些作品是受当时印度、吐火罗文化圈影响的重要特征。但是值得注意的是,在这一时期西域地区的第二个文化中心便是天山南道的于阗(今新疆的和田地区),她的艺术特征与天山北麓的龟兹乐不同,在和田地区出土的陶器中可以发现有一些四弦的曲项梨形琵琶[3]。(见下图1,2)

图1. 古代于阗的梨形琵琶　　图2. 古代于阗的梨形琵琶

这是一些三至七世纪所形成的西域地区最早的艺术品。在斯忒恩的著作《古代的于阗》一书中把这一地区的文化推定在公元三世纪或此前[4]。从这些出土的明器中较难说清其弦数的多少,但是该乐器为梨形、横抱着用拨子来演奏、在共鸣箱的下端有一块打着结的小板,像似现代琵琶上的缚弦。可以发现这些特征与中国的四弦曲项琵琶相一致的。但是,这种曲项琵琶实际上在天山南麓的龟兹古国也曾少量出现[5]。据此可以推定在当时的西域地区,即天山南北两地曾出现过较为分明的两种不同的文化现象。也就是说龟兹古都以五弦直项为主;而天山南麓的于阗地

区则以四弦曲项为中心的不同文化形态。当然曲项琵琶也曾出现在天山北道的龟兹而形成交叉现象，但这一时期就总体而言，原则上是两种不同的文化现象。但是据中国的曲项琵琶如《通典》中记载："曲项，本出胡中，俗传是汉制。"就是说四弦曲项琵琶在汉代就已经出现了，这样其时间要比上述的于阗和龟兹美术至少早三～四百年。那么这一段时间上的差距又该如何解释呢？也就是说三、四百年前的文化怎么会受到后来文化影响的呢？关于这一点，如果我们的目光仅仅停留在我国新疆地区、河西走廊以及进入中原的外来文化的话，是无法阐明它们之间的关系的，必须将视线投向丝绸之路的前端，即传入我国新疆地区之前的西亚。诚如本文开头所述，西域文化与早期的印度佛教和波斯文化有着密不可分的关系，它们的原型以及传入我国新疆地区的方式是揭开琵琶渊源的关键所在。

在西域文化史上，位于现在阿富汗的南部和巴基斯坦西北部的犍陀罗艺术(Gandhāra art)在佛教艺术史上具有很重要的历史意义。这个建立于公元一世纪，逐渐盛行于六、七世纪的佛教的浮雕视觉艺术留下了古代波斯与印度文化的深刻痕迹。在音乐上，一、二世纪已经出现了一种类似中国四弦琵琶的梨形琉特琴(见图3)(6)。

图3. 犍陀罗出现的梨形琵琶

从这幅图片上大

致可以发现这种琉特型乐器与我国新疆南道的于阗四弦曲项琵琶十分相似。这件乐器呈梨型、曲项(形状)、横抱(演奏方法),琴弦的尾部似有挂弦的缚弦,可以推断犍陀罗的梨型琉特与于阗的曲项四弦有着明显的传承关系。这个乐器后来在四至七世纪的萨桑朝艺术中逐步形成波斯的琉特琴——乌德(ūd),她对西方音乐的发展产生过重大的影响,形成了后来的梨型琉特类乐器(pear - shape lute)。而这种在萨桑王朝所形成的梨型、四弦、曲项的琉特琴(乌德)与天山南道的于阗四弦琵琶是一脉相承之物[7]。也就是说曲项四弦琵琶的发展流向可以简要地作如下图式:

即,犍陀罗→萨桑朝的波斯→于阗→我国中原的四弦琵琶。

犍陀罗的文化交融着波斯与印度因素,是一种复杂的综合性文化。这里主要考察四弦琵琶的历史流动,以上曾提到了天山南道的龟兹棒状五弦直项琵琶,也曾出现或者路经过此地。因此犍陀罗文化也曾对这两个地区产生过深刻的影响。但是中国的琵琶与上述所提到的波斯萨桑朝的曲项琵琶有着直接的关联。六至七世纪的萨桑朝曾出现过一种四弦的琉特琴,叫 Barbat 或 Barbud。而 Barbat 一词与公元一世纪前后出现在古希腊的 Barbiton(一种弦乐器)在语言上有着密切的关系。其次德国音乐学家萨克斯(C. Sachas)又认为 Barbat 一词的源语可追溯到梵语 Bharbhu(意为强烈地拨弦)。就是说萨桑朝的 Barbat 最早源于原始印度地区的 Bharbhu,而 Bharbhu 在公元一世纪前后则形成了古希腊的弦乐器 Barbiton,并由此逐渐形成波斯的四弦弹拨乐器 Barbat[8]。因此 Barbat 这件四弦乐器虽然于六、七世纪萨桑朝的盛期在美术作品中得到了明确的肯定,但实际上至少在公元前就已经出现了,一世纪前后的 Barbiton 是其前身。这件四弦梨型琵琶约在公元前的汉代便传入我国的新疆地区,这样也符合了《通典》所述:"曲项……本出胡中,俗传是汉制"的由来了。

二、五弦琵琶

在奈良的正仓院中留下了现在世界上唯一的一面唐传的五弦琵琶。琵琶是用坚硬的紫檀木制成，上面镶嵌着螺钿、玳瑁等，正面镶嵌着一幅精美的画，画中一个波斯人骑在骆驼上弹着琵琶。乐器的做工极其精美、细致，是一具观赏价值极高的艺术品。这件来自中国大陆的传世之宝，已在正仓院里沉睡了一千两百年之久了。那么她又是如何从西域传入中国、历史上以怎样的风姿展示出其姣丽的姿态的呢？让我们先追寻一下她的足迹吧。

五弦琵琶与四弦曲项琵琶相同，并不是源于我国本土。那么五弦琵琶究竟何时、怎样开始真正地出现在我国的呢？让我们翻开历史来寻找一下答案吧。

《通典》卷142，历代沿革中载：

“自宣武以后，始爱胡声。洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌……胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳。”

上文是有关五弦琵琶出现在我国的最早纪录，它阐述了来自西域的胡乐逐渐来到中原，从后魏的宣武帝起开始真正受到了人们的喜爱。对此《旧唐书》音乐志又云：

琵琶，五弦，及歌舞伎，自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛，……

这一条记事叙述了大统十三年（548）文襄帝接位以来西域音乐深受人们欢迎，而河清（六世纪中下叶）年间以后这种胡乐便“传习尤盛”起来。上述两条记事大致记述的是相同的事件。

这一时期，五弦琵琶实际上也被称作龟兹琵琶或胡琵琶，在《通典》卷146的龟兹乐条目中记载道：

> 龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。

综合以上的记载可以判断，五弦琵琶由龟兹传入中原的时间约在吕光破龟兹的四世纪下半叶（北魏），而到了六世纪中叶以后的北齐胡乐开始出现盛行之况。从时间上来说正是张骞出使西域以后将胡乐摩訶兜勒带回中原，中西文化的交流逐渐得到展开，琵琶、箜篌之类的乐器开始传入中国。西域乐中的天竺乐是于东晋永和年间（四世纪上半叶）张重华占据了凉州（今甘肃、黄河以西地区）时最初出现的。而吕光和沮渠蒙逊等攻入凉州后把龟兹乐带入凉州，它与当地的音乐相结合形成了西凉乐。这就是汉魏以来西域乐逐渐流入中原的过程。接着，到了北魏武帝再一次征服西域获得了龟兹乐，同时又把疏勒乐和安国乐等带了回来，就这样西域乐开始了大规模地东渐。与此同时东夷的高丽、百济、新罗、倭国；南蛮的骠国、林邑、扶南等乐也相继传入，一时在中国内地胡乐大起，广为流行。入隋，炀帝统一了大业，由两汉以来一直处于战争纷乱的局面进入了一个相对稳定的阶段，开始重建宫廷乐。在宫廷雅乐得到重建的同时，胡乐却得到了异常迅速的发展。隋开皇的七部伎、大业中的九部伎、接着入唐后太宗中完成了中国历史上辉煌一时、深具国际化色彩的十部伎宫廷燕乐。这种经两晋南北朝至隋唐而逐渐隆盛起来的胡乐中，无疑五弦琵琶是西域乐中不能缺少的代表性乐器。在唐的十部乐中五弦琵琶被用于西凉乐、疏勒乐、燕乐、天竺、龟兹、安国、高昌及高丽等八部伎之中，可见北魏以来随着西域乐的传入及其在中原的

流行，它与五弦琵琶有着不能否定的密切关系。

在中国的史籍中除了五弦琵琶以外，还可以看到与其关系较为密切的龟兹琵琶、胡琵琶等的记载。它们与五弦琵琶是怎样的关系呢？下面再让我们来看看龟兹琵琶与胡琵琶之间的关系。

从南北朝以来至隋唐，龟兹琵琶与胡琵琶的名称于史籍中不断出现。龟兹琵琶一词较早出现于《通典》卷146龟兹乐的条目中：

“龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。……”

对此在《北史》卷九十二，恩辛传中的齐诸宦者的条目中亦有如下记载：

“曹僧奴僧奴子妙达以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱开府封王。”

从这两条史料中可以发现，曹氏一族三代善弹龟兹琵琶并传其业而得恩宠。这里传业于龟兹琵琶的曹妙达也被记作善弹胡琵琶。可见龟兹琵琶与胡琵琶当时被视为相同之物。这样的记载在《隋书》卷十四·音乐中也同样可以见到：

“周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。”

这里的龟兹人苏祇婆所弹的是胡琵琶。由龟兹传来的龟兹琵琶称作胡琵琶，因为从汉朝开始由西域传来的音乐都被称作胡乐，而龟兹乐又为西域诸乐之首[9]，那么龟兹琵琶被称作胡琵琶

也是自然之事了。

上述的文献例证很显然地说明龟兹琵琶就是胡琵琶。那么她们与五弦琵琶又是怎样的一种关系呢？对此首先让我们来看看五弦琵琶最早出现在我国的状况。

在上一节的四弦琵琶中我们曾提到，她最初可能起源于印度，随后逐渐成熟于波斯、犍陀罗等地，接着传入中国，四弦琵琶大部分是通过天山南麓的于阗进入中国内地的，而五弦琵琶则通过天山北麓的龟兹、焉耆一带，逐渐东渐中原。要查明来自于印度的五弦琵琶是怎样传入中原这一问题，首先必须对龟兹地区，即现在的新疆库车所留下的考古资料作一番考证。

古都龟兹是我国新疆境内的一个历史古都，位于塔克拉玛干大沙漠的北缘，它的都城和中心地带在现在的库车境内。强盛时期的龟兹，其疆域西临喀什，东接焉耆，北靠天山南麓，南入塔克拉玛干大沙漠。东西长约六、七百公里，南北宽幅在三百公里，是我国丝绸之路上的前方要塞，又是西域广袤疆域中的重镇之国。

早期的龟兹之国留下了大量的佛教浮雕视觉艺术。佛教大约在公元前五世纪出现在印度北方的恒河中游一带。成熟后向北部传播，印度孔雀王朝阿育王时期（公元前三世纪）传入今天的阿富汗东部，巴基斯坦的北部地区。二、三个世纪以后又继续往北延伸，到达了大夏境内的北方，即现阿富汗的北部与俄罗斯的中亚地区。大致在公元一世纪上半叶在中亚兴起了强大的贵霜王国（Kushan），它的势力相当强盛，向东越过了帕米尔高原进入我国新疆西部地区。贵霜王朝推崇佛教，在它的境内佛教得到了极大地发展并很快地向着邻近地区蔓延，特别是跨入了我国的新疆地区。

佛教传入我国境内除了上述所讲的于阗国外，另一条的重要经路就是天山北麓的龟兹。首先是西端的要塞疏勒国，即今天的喀什及其周边地区，进入龟兹后佛教得到了极度地发展，一时成

了当时西域佛教的中心。接着佛教继续沿着塔里木盆地的北麓东渐,传到了焉耆国和高昌的回鹘王国。高昌回鹘的中心地处今天的吐鲁番和鄯善一带。在佛教盛行之时那里建造了大量的寺院、石窟,其中留下了许多壁画、塑像、幡画、纸画及木版画等。但是到了十世纪以后伊斯兰教从西亚传入新疆的西部地区。由于在教义、信仰、文化形态等诸多方面的不同,大概历时二、三百年之久伊斯兰教由西向东逐渐地取代了佛教在那些地区的存在,大量的佛教寺院遭到了历史性的破坏和宗教仇杀。尤其是伊斯兰教反对偶像崇拜几乎把那些地区所有的浮雕、佛像一扫而空。随着年代久远和自然的侵蚀,地面上的寺院已经荡然无存,大部分的石窟也遭到了相当程度的毁坏。

从这一地区的历史性石窟建设来看,龟兹地区的佛教石窟、壁画和塑像等的数量是首屈一指的。艺术上形成了独具一格的龟兹风味,她与高昌回鹘以及焉耆的洞窟与壁画相比不仅数量多,历史也是最为久远的。龟兹的壁画初建于三世纪末及四世纪初,完成于八世纪。这一地区的壁画主要集中在现库车、拜城及新和等一带。公元四世纪龟兹地区的佛教十分盛行,当时的僧徒有一万多人,仅都城的佛寺佛塔就有一千多座。它们装饰豪华、规模宏大(10)。

从龟兹地区的整个石窟来看,现库车境内有库木吐喇、森木赛姆、克孜尔尕哈、玛札巴哈和苏巴什;在拜城县境内有克孜尔、台台尔和温巴什;在新和县内有托克拉克埃肯。龟兹现存的石窟寺,如前所说最早的建于三世纪末或四世纪初,以后陆续建造,最晚的约建造于九世纪和十世纪,其中五、六世纪为洞窟建造的峰期,正值中国南北朝。石窟建造的时间各不相同,其中拜城县以东的克孜尔石窟最早建立,而库木吐喇为最晚,其它石窟建造的时间介于这两窟之间。

在龟兹地区的石窟中,五弦棒状直颈琵琶最早出现的记录在

拜城县东7公里的克孜尔石窟。这座位于拜城县境内渭干河河谷北岸的克孜尔千佛洞,是与中国的敦煌、龙门、麦积山并列的四大佛教石窟之一。编号有236个洞窟,其中135个较为完好,存有壁画的共有80个洞窟。至今仍然保存着一万多平方米的壁画,壁画内容主要是佛教、因缘、本生故事及其他的一些佛界形象,其中尤以印度传来的佛教故事最为丰富。

图4.克孜尔佛洞第八窟,伎乐飞天

图5.克孜尔佛洞第三十八窟,乐伎特写

出现在克孜尔第八窟主室前壁的"伎乐飞天"是一幅残损的佛教说法图,此图有二人,一人手托花盘,作散花状;另一人怀抱琵琶,作演奏状。该画中的演奏者横抱着棒状直项琵琶,琵琶上的轸子鲜然地标示出上三下二,五弦直项清晰可见(见图4)[(11)]。因此很明显在早期克孜尔石窟建立之时(三世纪下至五世纪左右)五弦琵琶已经随着印度佛教一同进入了这一地区是一个有力的证据。在克孜尔千佛洞的第三十八窟的顶部记载着佛教的商主本生和菱格因缘的故事,该画

虽然已有明显的剥落部分，画面受到一定的损害，但左边横抱着直项琵琶的五个轸子（三上二下）却依稀可见，它与图右的横吹遥相对应、眉目传情十分生动。（见图5）[12]。由此可见五弦琵琶在中国的两晋时期随佛教已经传入我国新疆西部地区是一个不争的事实。同时我们也可以从上述的二幅三世纪末至四世纪成立的乐伎图中足以知晓当时五弦琵琶在这一地区流行的盛况。五弦琵琶到了南北朝，特别是北齐已经逐渐进入中原地区。河南安阳北齐墓出土的黄釉瓷扁壶乐舞图（见图6）[13]，是一幅由五人构成的乐舞图，五人都穿着窄袖胡衫，腰间系宽带，头戴胡帽，深目高鼻显然为一幅当时的西域来朝的乐人图。左边的琵琶乐人斜抱下垂，直项五弦琵琶鲜明可见。乐舞中除琵琶外，胡乐器横吹、击钹以及中间形象、动感的胡腾舞展示出西域乐人已深受中原地区的欢迎，并在中原得到迅速地发展。如《旧唐书》音乐志所说：

图6. 河南安阳北齐墓出土，乐舞图

"琵琶，五弦，及歌舞伎，自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛，……"《通典》中也记载道：

"有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙

达，尤为北齐文宣所重，云云”。

这里反映出北齐以后龟兹乐，其中当然包括龟兹的五弦琵琶已经流行于中原地区。而到了隋唐时期五弦琵琶达到了一个盛期，隋初的七部伎、大业中的九部伎都使用五弦琵琶，充分显示出胡乐已经深深地渗透到了中原。唐初成立的十部伎（燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐）中除西凉伎和康国伎外，其他八部乐都使用了五弦琵琶，从中我们不仅能看到胡乐在大唐宫廷中的巨大影响，同时也看到十部伎中第一部汉族的燕乐伎及东亚朝鲜的高丽伎都融入了胡器五弦琵琶，也就是说进入盛唐之际胡俗乐已经由隋末唐初的雅、俗、胡乐三乐鼎立走向融合的历史迹象，也是中国历史上多民族的融合，政治上大一统的峰期。

五弦琵琶从两晋及南北朝时期开始传入我国西域地区，后逐步东渐，至隋唐时期达到了极盛。像曹妙达、曹僧奴、曹婆罗门及苏祇婆等都是龟兹的来朝乐人、琵琶名手。他们为隋唐汉族宫廷带来了丰富的外来乐器，其中由龟兹乐人苏祇婆带来的五旦七调充分运用于琵琶并在唐朝广为流传。这种来自印度的五旦七调与后来中国宫廷中的唐燕乐二十八调及雅乐八十四调都有着十分密切的相互关系，对隋唐时期的音乐发展做出了不可估量的贡献。

以上通过文献和考古资料已充分证实了五弦琵琶乐与三世纪下半通过天山北麓的龟兹等地传入我国的路径及其历史时期。如前所说五弦琵琶主要是从印度通过佛教的文化形式传入我国的。那么这种棒状直颈的五弦琵琶是否真正在印度出现，并且通过印度传入我国的呢？对此让我们的视线再投向她的源头——印度，考察其历史。

在公元前五世纪希腊大王亚历山大曾率军打到印度，并将流行于当时波斯的四弦弹拨乐器 Barbat 也带到了印度，后来此乐器

在印度得到了新的发展形成了五弦直项琵琶，这种棒状的直颈五弦琵琶与四弦的曲项琵琶在形制上发生了变化，实际上在音系统上也分道扬镳形成各自不同的特征。由于印度的历史文献记录没有得到充分的重视，我们很难从它的历史文献中找到有关琵琶的记载。但公元前五世纪在印度北方的恒河中游一带出现了佛教。佛教提倡来世回生，推崇偶像崇拜，形成了佛教艺术中独特的绘画、浮雕等的视觉艺术。在佛教大量的艺术作品中记录了当时一幕幕的宗教和艺术等场景。

现藏印度甲谷他博物馆的一幅石雕《托胎画雕像》是在公元170年建成的阿马拉维缇（Amrävati）的浮雕。这座浮雕现在已经解体，其残体部分已分别被大英博物馆、马德拉斯博物馆和甲谷他博物馆所藏。这件阿马拉维缇浮雕是一幅极其精美富丽、装饰性很强的艺术品，它叙述的是一个佛教的故事。

图7. 印度，托胎画雕像

《托胎画雕像》是其中的一个局部，现被收藏在甲谷他博物馆。该石刻如入口之门分为左右两面。右面的托胎图讲述了释尊的前生、兜率天在世时，在梵王、帝释等的邀请下为了众生济度而不能降生人间，这时，迦比罗卫城的王后摩珂摩耶夫人、六牙的白象等都汇聚而来梦想入胎妊娠，期望一个王子降生，这就是悉达多太子。《托

图8. 印度，托胎画雕像局部放大图

胎画像石》则描绘了摩耶夫人横卧在床上，周围观护着侍女、卫士等。雕像的顶部有一头小象，由兜率降临作入胎怀孕之状。其左方一辆舆车驾着一头小象，由四个侏儒抬着，前后数人有的拿着幡盖、也有的拿着器戒。下方是一组歌舞乐人，左边舞姿欢快、舞蹈生动活脱；而右边则是琵琶、横吹、拍手，场面雀跃欢呼（见图7）[14]。这里值得注意的是，石雕中横抱着的直项琵琶与传入我国龟兹地区的棒状直项琵琶完全是同宗、同类之物。图8是其放大的特写，这样比较清晰地看出横抱琵琶者是手持上三下二的轸子的五弦琵琶。因此这里已经明晰无疑地理顺了五弦琵琶由印度传到我国的具体路径，即公元二世纪的印度琵琶与三世纪后传入我国新疆地区的五弦琵琶完全是一脉相承之物。五弦琵琶经南北朝进入我国中原，隋唐时期成为我国宫廷音乐中占据十分重要的地位的胡乐器。琵琶乐在当时对音乐的推动作用不仅仅停留在音乐本身，在民间的广泛流传也深深地影响到了文学。白居易的著名诗作《琵琶行》不仅仅对琵琶乐的生动形象描绘，也反映出当时琵琶在中原汉族间的流行程度，已深为一般的民众所接受和爱好。

但是宋以后五弦琵琶在中国开始走向衰微，逐渐销声匿迹。唐朝五弦随着遣唐使东渡日本，日本遣唐使的准判官藤原贞敏是一个琵琶演奏名手。他于承和五年（838）渡唐，传说随开元寺中国琵琶乐人廉承武学习琵琶，习得一手好琵琶，翌年归国后向当时的仁明天皇献艺为众人所倾倒[15]。琵琶后来在日本得到了极度的发展，不仅用于独奏、在雅乐的器乐曲中作为色彩乐器而使用，同时在大量的说唱音乐中也得到广泛运用。但是在日本也如同中国一样真正得到发展的是四弦琵琶，而五弦琵琶只在隋唐时期的宫廷以及民间亮出一轮艳丽的光彩，很快地昙花一现般地消逝了。现在她那历史般的英容已静谧地安息在博物馆中。由中国传入日本的紫檀螺钿五弦琵琶，它当时的辉煌和音乐上的历史地位就像她那精美的制造工艺，在奈良的正仓院中度过了一千二百多个春秋，

给世人留下了唯一的一面历史性的见证——唐传五弦琵琶。

三、阮咸

在我国古代的琵琶族类中除上述的四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶外，还必须提到的是阮咸。在日本的正仓院中唐传的上述三件乐器都保存完好。阮咸的制作材料与四弦和五弦琵琶相同，琴身以硬质、高雅的紫檀、又镶嵌着玳瑁、螺钿、琥珀等装饰之物。背面以螺钿镶嵌而成的一对鹦鹉，它们口衔璎珞（以玉制成的项链），雀跃动感，背面的颈部以及四个轸子也同样以螺钿镶嵌。精美华丽，极富观赏价值。乐器长100.4厘米；共鸣箱直经39厘米；厚度3.65厘米。这面唐传的精美之器似乎在向人们叙述着一千二百年以前的音乐故事。

图9. 南京西善桥古墓出土阮咸演奏砖画像

阮咸，与来自波斯和印度的外来乐器四弦、五弦琵琶不同，她是中国固有的乐器。相传晋代名士阮籍的从子阮咸（与阮籍齐名，为晋的竹林七贤）因善弹此器而得名。唐刘餗在其《隋唐嘉话》卷下中道：

“元行冲宾客为太长少卿，有人于古墓中得铜物，似琵

琶而身正圆，莫有识者。元视之曰：'此阮咸所造乐具。'乃令匠人改以木，为声甚清雅，今呼为'阮咸'是也。"

对于这一记载在南京西善桥南朝墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中画有阮咸端坐在阔叶林下，斜抱乐器凝神弹奏时的模样（见图9）[16]。从该画像中我们看到这件乐器为正圆形的共鸣箱形制，琴颈修长，直项上方带有数多的品位，四个轸子明确可见，表明该器为四弦弹拨乐器。可以发现图中该乐器与现代的"阮"（为阮咸的简称）基本相像，形制上没有多大的变化。关于阮咸这件乐器，在《通典》的卷144中有较早的记载：

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称。

这段文字较清晰地阐述了阮咸这件乐器的形制、来源以及与晋代文人阮咸的关系。此文中"阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。"关于秦琵琶的记载在同书的条目中有道：

今清乐奏琵琶，俗谓之"秦汉子"圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云："体圆柄直，柱有十二。"其他皆充上锐下。

上文中的奏琵琶（下线笔者所加）显然是笔误，应为"秦琵琶"，即清乐秦琵琶。清乐是汉朝以来中国固有的俗乐——清商三调承续而来的。两晋及南北朝以来因战争纷乱，人员的迁徙流离，清乐也多次散失。苻坚平凉州虽初获清乐，但宋武平关中又一次地失落，后隋文帝平陈才真正获得[17]。据《隋书》音乐志下的清乐条目中记载："此华夏正声也。"道出了清乐的真正的出

处。在该条目中清乐所用的乐器中有琵琶，但并未明确记载使用的是秦琵琶、曲项琵琶还是直项琵琶。但是在《通典》卷146，清乐的条目中却明确地记载了“秦琵琶一”，而没有记载任何其他种类的琵琶。因此可以判断这种源于我国固有的乐种，在演奏时所使用我国自身的乐器——秦琵琶是合乎逻辑的。也就是说历史文献中所记载的秦琵琶、秦汉子、阮咸等都是同物异称而已。

那么秦汉子又是怎么出现的呢？对此《通典》中曾记载：

“‘秦汉子’圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”

也就是说秦汉子可能来自于弦鼗，是其旧制。而“鼗”为中国的古乐器，在周朝的雅乐中使用。《周礼》春官·宗伯中曰：“掌教鼓鼗”。郑玄对其注曰：“如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”即将鼓穿在木柄上，在鼓筐的左右两边用绳子系上两个球状物，手摇木柄球状物来回敲击鼓面而发出声音。也就是说弦鼗其形制恰似现代民间流传的“拨浪鼓”或俗称作“货郎鼓”。

但是弦鼗的形制是将一根木柄插在一个上下两面蒙皮鼓邦上，她与一个完全用木板封起来的，其共鸣箱呈扁平状的阮咸相比，阮咸的共鸣箱要远远大出弦鼗好几倍，并且带有一个很长的琴颈，上面附有十二个品（傅元的《琵琶赋》序）或十三个品（《通典》“阮咸”的条目）。他们之间在形制上存在着很大的差异。至少整体的大小有几倍之差，因此从弦鼗过渡到阮咸在理论上比较牵强，过于飞跃。其间应该有一个过渡性的演变过程。这里秦汉子应该是他们之间的中介。《通典》卷144琵琶的条目中道：

今清乐奏（秦）琵琶，俗谓之“秦汉子”，……曲项……俗传是汉制。兼似两制者，为之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。

阐明了两种乐器和演奏及乐制上的不同。即秦琵琶与曲项琵琶两种分别有秦与汉之法的区分。如果从字面上来理解这里的"秦法"应该指的是弦鼗;汉制为曲项琵琶。而两者兼而有之者应为"秦琵琶"。它是混同于两者之间的过渡性乐器。故有"盖谓通用秦、汉之法"之称。在中国古代史上有"五弦"和"琵琶"的记载,它们指的是直项琵琶和四弦曲项琵琶。而秦汉子或秦琵琶显然是不同于上述两者。秦琵琶一词初出于《通典》,也就是说两晋以来四弦曲项琵琶大量地涌进了我国中原,并对弦鼗的发展产生了巨大的影响,它吸收了琵琶的因素改制成一种介乎两者之间的乐器,至唐代日趋成熟。因此在中唐杜佑的《通典》中便给予秦汉子一种新的命名——秦琵琶。这是弦鼗模仿曲项琵琶向着四弦过渡的一个重要阶段。因此毫无疑问秦琵琶形成于中国,是我国的一种固有乐器。

有关阮咸这一名称的出典,据《通典》卷144中记载:

"晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同,因谓之阮咸。咸,晋世实以善琵琶、知音律称"

在这段文字的后面有一段注释:

"蒯朗初得铜者,时莫有识之。太常少卿元行冲曰:'此阮咸所造。'乃令匠人改以木为之,声甚清雅。"

对此在《旧唐书》卷200中,元行冲传又详细地复述了以上的文字:

"人破古冢得铜器,似琵琶。身正圆,人莫能辨。行冲曰:"此阮咸所作器也"命易以木弦之,其声量雅乐。遂为之阮咸。"

可见秦汉子是在初唐被冠以阮咸这个名字的。过去人们不知该如何称呼这种形如琵琶身正圆的乐器，是唐初的少卿元行冲正式为她命名的，尽管这件乐器在她的名字诞辰之前早已存在了。

以上对阮咸的形制及其名称来历等作了考证，但是秦琵琶（阮咸）究竟什么时候在中国出现的？秦汉子、秦琵琶又是何时起逐渐变为后来的阮咸状的乐器等问题，在文献中难以得到解答。因而让我们再从一些考古资料和历史遗迹中去发现它们的形迹。

图 10. 东汉晚期的合乐图，左二秦琵琶

图 11. 甘肃酒泉丁家闸晋墓壁画乐舞图

长颈梨形音箱的秦汉子（秦琵琶）至少从东汉末年和两晋时期已经在我国出现了。辽阳棒台出土的古墓壁画（东汉晚期，约公元三世纪初）中有一幅器乐合乐图（见图 10）[18]。该图左起第二乐人，手持梨型直项琵琶。该乐器修长的直颈前端依稀可见上下各二的四个轸子。这件琵琶是否带有品位从图上看不清楚，但可以肯定她不是梨型曲项琵琶，从其梨型的形制来看又不像棒状的五弦琵琶。因此可以判断它为秦琵琶的可能性更大。如果辽阳棒台古墓壁画合乐图并不明显的话，那么甘肃酒泉丁家闸出土的

晋墓壁画(约公元三世纪中至四世纪初)也是一幅以琵琶、箫、细腰鼓和筝的合乐图(见图11)[19]。左起第三个乐人手持直项四弦琵琶,长颈上的诸多品位清晰可见。此外,该乐器的音箱孔上的左右两个月牙形出音孔已经明显出现,这个月牙形出音孔在四弦琵琶中也都能见到。因此可以断定这是弦鼗吸收四弦琵琶后向着秦琵琶发展的重要阶段。上述酒泉丁家闸晋墓的出土之地正处于我国古代凉州地区。在后来的四、五世纪里先后建立过前凉、后凉、北凉和西凉诸国,是河西走廊的要地、丝绸之路的必经之道。这里被称作"西凉乐"的发源地,即中原融合着西方乐所形成的一种特殊音乐的所在地。壁画中的竖笛和筝是周秦时期传承下来的中国古乐器,细腰鼓来自印度,而长颈带品的秦琵琶则是中西融合的象征。秦琵琶在魏晋时期已经得到确立,在这一地区的甘肃嘉峪关出土的魏晋墓砖画中也得到了应证。砖画是由多幅乐图所组成。其中有两幅秦琵琶(见图12)[20]。图中两人跪坐,一人吹竖笛,一人弹着长颈四弦琵琶,并能清晰地看到共鸣箱的面板上有两个月牙形的出音孔。下一幅是两个人在树下边走边演奏乐器的场面,前者横抱着琵琶,形制如前,长颈直项是典型的秦琵琶形制。

图12. 嘉峪关魏晋墓砖画奏乐图

图13. 麦积山第133窟北魏飞天乐伎

此画可以说是四世纪前后中原与西域地区的文化交流的一个缩影。

图 14. 兰州炳灵寺石窟第 169 窟乐伎图

从秦琵琶到阮咸，其形制上的变化最多经过了一百多年的时间。在兰州地区的炳灵寺石窟第 169 窟中有一幅乐伎图，(见图 14)[21]。这是建造于我国西秦时期(AD. 385 - 431)的佛教洞窟，该图下方的一个乐伎横抱着的不是梨型的共鸣箱琵琶，而是一个正圆形的共鸣箱，琴颈修长如棒带有多品，此时已经完全过渡到阮咸这一乐器了。就如一根长棒插入一个圆形的共鸣箱中，形制相对而言比较简练。阮咸型乐器于南北朝时期逐渐进入中原，并大量出现在一些壁画中。辽宁辑安地区出土的约四、五世纪的古墓壁画中有一幅伎乐图[22]，中间一个女乐人横抱着长颈的阮咸骑在一条巨龙的身上，飘洒的长发和轻柔的衣衫显得动感、妩媚。这样的圆形长颈阮咸在麦积山和敦煌的壁画中都能见到。麦积山第 133 石窟是建于北魏的壁画，其中有一幅伎乐天女，横抱着长柄的阮咸(见图 13)[23]。修长的琴颈已与琴颈琴身一体的秦琵琶呈不同的形制，其长颈是一根独立的长棒插入或相接在共鸣箱上的。这样的阮咸在同时代(北魏)的敦煌莫高窟中可以看得更清楚，在图 15 的壁画中有一伎乐天，横抱着直柄、圆体的共鸣箱，绘画中弦缚画得清晰可见，与现藏于正仓

图 15. 敦煌莫高窟乐伎图

院中的阮咸基本相同，为了视觉效果与手弹的位置实际上有些错位，但十分具体形象地呈示出阮咸已经完全代替了梨型共鸣体的秦琵琶形制了。

阮作为一种琵琶类乐器在中国得到了广泛地运用，一直流传至今，在今天的民族管弦乐队中阮扮演了一个重要的角色。这件乐器在隋唐时期传到了日本，现藏于奈良正仓院的螺钿紫檀阮咸是一个历史的见证。说明当时阮咸也随着琵琶一起传到了日本。但阮咸没有像琵琶那样在日本得到传承，至少从仁明天皇(833－850 年在位)开始，大致经历了半个世纪的雅乐乐制改革，对来自中国、西亚及朝鲜等的诸多乐器进行了删选，其中许多乐器都被删除，形成接近于今天的雅乐队格局。阮咸与大筚篥、竽、五弦、箜篌等许多乐器一样，因为不符合当时日本人的欣赏习惯和趣味而被列入删除乐器之列。因此，九世纪下半叶后阮咸便在日本销声匿迹了。

四、结 语

通过以上对琵琶的渊源的历史性考证，我们对来自中国的琵

琶类型及其来源有了一个大致的认识。自汉代以来经两晋南北朝,胡乐的大量流进对中原文化形成了一股强力的冲击,产生了不可抵御的势力范围。从隋唐时期的主流文化来看琵琶无疑是一件十分重要的外来乐器,在宫廷与民间都有着它不可替代的文化地位。因此隋唐时期是我国历史上琵琶文化发展的一大高潮。琵琶的传播不仅在音乐界,对文学都产生过不小的影响。许多文学家、诗人都在他们的作品中描绘过琵琶,西晋的文人傅玄作有《琵琶赋》、唐代诗人白居易留下了著名的《琵琶行》等,使琵琶这件乐器越发成为一件具特殊文化品位的乐器。

大唐琵琶乐的盛行也随着日本遣唐使被带到了日本。后来成了日本传统音乐文化的重要部分。它除了在日本雅乐中作为色彩乐器被使用外,还在民间由佛教通过盲僧乐人广为流传,形成了多系统的琵琶流派,并成为说唱音乐中的一件重要乐器。琵琶传入朝鲜的记载较早,在本文开头处就提到《隋书》乐志的高丽乐中就出现了"五弦和琵琶"的记载,在十五世纪成书的《高丽史》乐志的唐乐中亦记有四弦琵琶,而在俗乐中则记有五弦琵琶。在《乐学轨范》中不仅记有曲项四弦的唐琵琶,五弦直项的乡琵琶,并详细地画有它们各自的乐器图。但五弦的乡琵琶现在却已经不见其踪影了。琵琶这件乐器传入东亚汉字文化圈的越南约在唐代以后,十四世纪成书的《安南志略》中的小乐条目中就记有琵琶这一乐器,后来在宫廷乐中一直倍受青睐,成为越南的传统乐器。至今在民间也流传盛广。

琵琶的产生、发育、成熟、演化的历史在丝绸之路上留下了几千年的历史足迹,至今仍然是中国及东亚诸国的钟爱之器。中国现在的阮,其演化过程由周秦时期的弦鼗发展成后来的秦琵琶(秦汉子),东汉以后又演化成阮咸,逐形成了今天的形制。而五弦琵琶由印度传入中国,约两晋时期就出现在我国新疆地区,主要经由龟兹国流入中原。隋唐时期大量的龟兹乐人,尤其是琵琶

乐人将其带入中原，它们也被称作龟兹琵琶、胡琵琶。随着胡乐人的大量来朝，五弦琵琶在唐宫廷盛行一时，但宋以后五弦的直项琵琶就在我国逐渐消亡，没有得到传承。曲项四弦琵琶是在整个丝绸之路上影响最大、历史最长的琵琶类乐器，直接由波斯传入我国并延绵持续发展至今，在演奏上唐朝以后就扔弃拨子产生直接用手指弹拨的“搊琵琶”后，由四柱加品大大地扩大了琵琶的表现力，现民间的琵琶通常为四柱十三品，也有六柱十八品的，一、二千年的发展变迁使得琵琶在音色、音质、音域、演奏技巧等等方面都发生了不可想象的变化。

以上对琵琶在丝绸之路上的发展作了历史性的考察，从琵琶在印度及西亚的历史源头到流入中国后在新疆地区的出现实态、流传路径等作了客观的历史分析，基本阐明了丝绸之路上曲项琵琶、直项琵琶和阮咸的发展脉络。同时也对本文引言中所及有关琵琶类乐器的错误结论作出了纠正。这里，笔者不得不指出的是，对琵琶的历史考源仅从我国境内这一段史料来进行推论是难以达到完整而准确的答案的。因为它是一件孕育、发展、成熟、展衍于整个丝绸之路上的一件乐器，去头截尾、拦腰切断的论述难以理清其历史脉络，因而出现谬误也是在所难免的。

原载《中国音乐学》2003 年第 4 期

（1）《中国大百科全书》音乐舞蹈卷，1989 年，511 页。

（2）韩淑德、张之年著，1985 年，四川人民音乐出版社。

（3）引自岸边成雄《唐代の楽器》音乐之友社，1968 年。

（4）参见前出岸边成雄《唐代の楽器》中引述 Stein, *Ancient Buddhist Paintings from the Caves of the Thousand Buddhas on the Westermost*

Border of Chian, 中 Ancient Khotan 3vols London, 1921.

(5) 新疆克孜尔尕哈石窟第三十窟后室前壁的一列中南起第三幅为弹琵琶飞天图,鲜明可见飞天女横抱琵琶为四弦曲项,四个固定弦的轸子。

(6) 引自注3。

(7) 参见,前出岸边成雄《唐代の楽器》、C. Sachs, *Real - Lexikon der Musikinstrumente* 1913; Friedrich Behn, *Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter*. 1919. 诸见。

(8) 前出《唐代の楽器》129 页。

(9) 《大唐西域记》卷一载:"屈支国,管弦伎特善诸国。"这里的"屈支"指的就是龟兹。

(10) 参见《中国美术全集》绘画第 16 卷,1989 年,新疆石窟壁画,P.3。

(11) 《中国美术全集》绘画篇 16,文物出版社,1989 年,P.13。

(12) 见上注,P.27。

(13) 引自《中国音乐史图鉴》人民音乐出版社,1988 年第一版,P.42。

(14) 引自《世界美术全集》平凡社,第三卷,1919 年,P.98。

(15) 《续日本后纪》卷八载:承和六年(839)冬十月已酉朔,天皇御紫辰殿,赐群臣酒……令遣唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶,群臣具醉,赐禄有差。

(16) 见注 13,P.62,Ⅱ -92。

(17) 参见《隋书》卷十五,音乐下,清乐的条目。

(18) 引自《中国音乐史图鉴》P.59。

(19) 引自上注 P.43。

(20) 引自上注 P.59。

(21) 引自《中国美术全集》绘画第 17 卷,人民美术出版社,1987 年 P.14。

(22) 见注 18,P.63。

(23) 引自注 18,P.63。

第三辑

中日古代音乐文化的交融与渗透

中国古代音乐文化东流日本的研究

——日本雅乐寮音乐制度的形成

内容提要:历史上,中国通过丝绸之路吸取了印度、波斯和西域等广大地区的音乐文化,这种外来文化深深地融入中国的宫廷后,形成了强盛的隋唐音乐。接着这些成熟于中国的音乐文化又开始流传到了东亚诸国,并对这些地区和国家产生了巨大的影响。那么东亚诸国是以怎样的方式来接受外来文化并形成自我文化的呢?本研究拟以日本为切口,通过对日本音乐制度——雅乐寮的形成、变迁、衰竭过程的考察,以及对乐人的形态、地位等的分析来看中国音乐对其产生的影响。

关键词:音乐制度;雅乐寮;太乐署;乐官;乐人;音声人;乐户;文化触变

中日文化的交流至少在倭国王帅升向后汉朝朝贡时就已经开始了,因此这种文化交流可追溯到距今近 2000 年以前。而这两种文化的交流经过了魏晋,南北朝,到了隋唐已达到了极盛。特别是唐朝对日本音乐文化基础的形成和发展产生了十分重要

的影响。但是，日本对当时强盛的中国文化是以怎样的方式来接纳的，又是如何将它们纳入到自我文化中去的呢？对此，笔者曾经从乐种上作过一些浅论[1]。在此本文想通过日本最古老的音乐机构——雅乐寮的形成和变迁以及中日两国乐人的性格比较等为视角，再来探讨一下当时日本的文化受容层对中国文化接纳时的一些文化触变（acculturation）现象。

一、日本雅乐寮的成立

雅乐寮是古代日本乐舞的教育机构。教习古代的日本传统乐舞和外来音乐。雅乐寮一词初出于八世纪初。701 年日本大宝律令制成立后，它被归属于治部省。雅乐寮是日本的音乐制度中出现得最早的一个音乐机构。关于它的成立，史料中初见于大宝元年(701)七月戊戌的条：

> ……又画工及主计、主税算师、雅乐诸师、如此之类、准官判任。《续日本纪》卷二

这里记述了雅乐寮中的画工、主计、主税的计算师之类都准（相当）于判任官。雅乐寮的这条记载与同年的新令，大宝律令所规制的雅乐寮诸师的官位，准于判任官的事实来看，雅乐寮在大宝律令成立前就应该已经存在了。

由于雅乐寮一词在八世纪前没有出现过，关于她的实体及其产生时期等问题只能从零星的史籍记载中得以判断。在六国史的《日本书纪》中留下了一些比较重要的记载。天武天皇十二年(683)正月丙午中记有：

> ……是日，奏小垦田舞及高丽、百济、新罗三国乐于庭中。

这一条奏乐的记载表明那天在演奏了日本古老的传统歌舞(小垦田舞)的同时还演奏了朝鲜的高丽乐、百济乐和新罗乐。这种将日本传统乐舞与外来乐同演于一堂的形式可以看作雅乐寮的雏形了。其实当时国内外多种乐同演于一堂的情景在此以前的天武天皇二年(673)九月癸丑朔庚辰的条:飨金承元等于难波奏种种乐。赐物各有差。(《日本书纪》卷二十九)中已出现了。这就是在难波(现大阪南部)宴请朝鲜使节金承元一行时所演奏的"种种乐"。这里的"种种乐"显然是包含了日本的传统乐与朝鲜外来乐。因此可以肯定,在天武朝的宴飨中已形成了日本传统乐舞与外来乐舞共演的形态了。另外,有关雅乐寮的人员的来源问题,在令中有如下记载:

歌人、歌女、笛吹、右三色人等男。直身免课役、女给养丁也。不限国远近。取能歌人耳。[2]

这段文字告诉了我们雅乐寮的歌人、歌女以及器乐演奏人员是免除课役的。他们的来源不限国家距离的远近,只要能歌善乐者便录用取之。其实这种录取的方法在天武朝就已经形成。该朝四年(675)二月有一条对大倭、河内、摄津、山背、播磨、淡路、丹波、但马、近江、若狭、伊势、美浓、尾张等国的敕诏曰:"所选部百姓之能歌男女及朱儒伎人而贡上"[3]。而在同天武天皇十四年(685)九月的敕诏中又有明确的记载:"凡诸歌男、歌女、笛吹者。即传己子孙令习歌笛"[4]。在这两条的令诏中前条的能歌男女及朱儒伎人被"贡上"之处虽然没有明言,但被安置在朝廷的某一机构内是毫无疑问的。而下一条"令其子孙习乐为职业乐人"的诏令中无疑对将来职业乐人的世袭制度的形成产生了重要的影响。因此可以推定雅乐寮这一机构虽然是在701年大

宝律令制成立后确立的，但其实际的形态及乐人的构成等至少在天武天皇四年就已经形成了。

那么，这一时期的中国正处在进入盛唐的前夕，她与日本的关系又如何呢？

八世纪初的中国正逐步跨入盛唐时期，此时的唐宫廷乐除了雅乐和俗乐以外，随着南北朝时期北魏武帝的西征，印度系为中心的西域乐正大量地流入中原，天竺、龟兹、疏勒、安国等乐以及后来北周的武帝时康国等乐被带进了宫廷。此外以朝鲜三国为首的四夷乐也开始涌入宫廷，到了隋初就已经形成了宫廷七部伎。当时日本的倭国伎也已杂入其中[(5)]。炀帝大业年间又增加了康国和疏勒乐达到了九部伎。到了唐太宗时去掉了文康乐增加了燕乐和高昌伎，完成了大唐十部伎乐的宏伟规划。从隋到初唐宫廷的雅、俗、胡三乐的鼎立状态逐渐趋于融和。在音乐的制度上，初唐太常寺乐工制度的完成；内教坊的成立以及坐立两部伎和梨园制度逐渐趋于完成来看，唐朝的宫廷乐已经开始呈现出她那鲜明的国际主义色彩，特别是容纳了多民族艺术的十部伎的形成与初演标志着唐朝极盛时期的到来。十部伎的首演是太宗制伏了高昌，收其乐于贞观十四年(640)八月到贞观十六年十一月间进行的[(6)]。从时间上来看正是日本舒明、皇极两朝的交替时期。当时日本所接受的中国音乐，至少可以说是以上所述的一个即将迎来艺术盛期的综合性艺术。

中日文化交流的具体实例表明，在隋朝已形成了有组织的国家性行为了。圣德太子(574－622)对中国文化有一种特殊的亲近和崇敬，积极推行发展日中两国的外交关系。打开了五世纪以来一度停止的中日交流关系后，从推古朝(592－628)起连续四次派送遣隋使到中国。这些留学僧、留学生等不惜生命的代价艰难地渡海来到中国，他们在政治、经济、医学、佛教、音乐艺术等多领域进行了长期地考察和虚心地学习。当时两国间的文化差异

之大使得一些明智的学者极力进言，尽快地唤回一些在唐学已成业的学者来报效祖国。他们对当时大唐法律制度的成熟、完备感量无限，并认为应积极地与中国保持联系取得学习机会[7]。遣隋使从公元600年的第一次派遣以来，连续进行了4次。到了唐朝，从舒明二年(630)的第一次派送遣唐使到宽平六年(894)最后一次的遣唐使派遣，形式上进行了19次[8]。期间正是我国在政治体制、行政制度上日趋成熟的阶段。隋初文帝时曾参考汉魏以来的制度，制定了五省、二台、十一寺十分完善的官僚体制。接着经过了隋炀帝的改革到了唐朝便形成了六省、一台、九寺、五监的中央官僚制度。唐的九寺为太常、光禄、卫尉、宗正、太仆、大理、鸿胪、司农、大府，其中太常寺所辖八署，它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廪牺(《唐六典》)。与音乐相关的太乐署和鼓吹署在宫廷担负着郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责，直属太常寺。这种严密、成熟的制度体系对当时的遣隋使、遣唐使产生了直接的影响。在日本的律令制成立的当时，直接参加与制定、编写律令的是中国的唐人和大部分遣唐使者[9]。日本律令制是在参考了中国的唐制，主要模仿了唐的贞观、永徽的律令制的基础上建立起来的。以下本文将以日本雅乐寮制度为出发点，将其形成、变迁以及乐人的构成、地位、组织形态等方面作历史性的考察，进而与唐的太乐署组织及乐人的状况作一比照，看看当时的日本是怎样接纳中国音乐文化的。

二、雅乐寮的构成与变迁

前文所述、史书中雅乐寮一词最早见于大宝元年(701)，翌年颁布了大宝令。有关雅乐寮的官职人员在律令中有如下的记载：

“雅乐寮头一人，掌文武雅曲正舞。杂乐。男女乐人。

音声人名帐。试练曲课事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。歌师四人。二人掌教歌人、歌女。二人掌临时取有声音堪供奉者教之。歌人四十人。歌女一百人。舞师四人。掌教杂舞也。舞生百人。掌习杂舞。笛师二人。笛生六人。掌习杂笛。笛工八人。唐乐师十二人。掌教乐生。高丽百济新罗乐师准此。乐生六十人。掌习乐。余乐生准此。高丽乐师四人。乐生二十人。百济乐师四人。乐生二十人。新罗乐师四人。乐生二十人。伎乐师一人。掌教伎乐生。其生以乐户为之。腰鼓生准此。腰鼓师二人。掌教腰鼓生。"《令集解》卷四·职员令,89－90页。

从以上的文字记载来看,日本的雅乐寮是一个由本土的传统乐舞和中国、朝鲜等外来乐舞所构成的综合性的音乐、舞蹈教习所。他们是由头、助、大允、少允、大属、少属等乐官与本国以及外国的乐师和乐人所组成的。为了便于理解,将以上的记载从乐官与乐人两个部分进行归纳,列表(一)如下:

表一,日本雅乐寮中的乐官、乐人状况

乐官:
头:一人、助:一人、大允:一人、少允:一人、大属:一人、少属:一人。
乐人:
歌师:四人、歌人:四十人、歌女:100人。
舞师:四人、舞生:100人。
笛师:二人、笛生:六人、笛工:八人。
日本以外的唐、朝鲜三国乐人:
唐乐师:十二人、唐乐生:六十人。
高丽乐师:四人、乐生:二十人。
百济乐师:四人、乐生:二十人。
新罗乐师:四人、乐生:二十人。
伎乐师:一人。伎乐生:乐户。
腰鼓师:二人。腰鼓生:乐户。

可见八世纪初，雅乐寮已形成了较大的组织规模。从上表的人员比例来看，当时日本本国的乐人占居了众多的比例。显然雅乐寮的初期还是以日本传统乐舞为主体的。特别是歌人、歌女、舞生的众多比例来看，宫廷的仪式及宴飨活动中日本传统乐舞的表演仍处于最高的地位。而在外来乐中，唐乐师和乐生的人员比例都比早于中国进入日本的朝鲜三国乐—高丽、百济和新罗的乐师、乐生高出三倍。可见当时的日本对中国唐乐的重视程度。但是，随着社会的动荡变迁，雅乐寮的乐人的增减也随之而发生变化，特别是日本传统乐舞与外来乐舞的比例发生了很大的变化。在日本的本土乐舞中，歌师（无变化）、笛师（无变化）、笛生（由最初令制的 6 名减为 4 名［嘉祥元年(848)］）、笛工（由最初令制的 8 名减为 2 名［嘉祥元年］）(10)。如果说在日本传统乐舞的人员中歌师、笛师、笛生、笛工本身人数就不多，反映不出大幅度变化的话，那么歌人的减少就很明显了，即由令制初期的 40 个人减为 35 人（天长五年(828)），接着减为 20 个人（嘉祥元年(848)）(11)，裁去了一半的人员。歌女的变化就更大了。令制初始歌女为 100 人，经历了 40 多年，到了天平十七年(745)便激剧递减为 79 人、75 人、至延历二十四年(805)又由 50 个人减去 30 人，只剩下 20 人(12)。舞生的情况也同样。从史料上来看，到了天长五年(828)已有原先的 100 名削减为 85 人。接着到了嘉祥元年便骤减为 9 名。这种大幅度的裁员反映出雅乐寮的传统舞乐到了 9 世纪中下叶已激剧萎缩，并接近于名存实亡的地步了。在雅乐寮中除了日本传统乐外，让我们再来看看外来乐的情况。

在日本当时的外来乐舞中除了唐乐和朝鲜三国乐外还包含了伎乐、度罗乐、林邑乐等，他们都是当时雅乐寮教习的对象。天平初年，度罗乐的乐人们曾达到了 62 人之多(13)。这个数字超过了当时最为旺盛，人数最多的唐乐人（令制初期 60 人）。但经过了半个多世纪，度罗乐人便激剧减少，到大同四年(804)时只剩

下二名乐师了。因此当时的外来乐主要还是以中国的唐乐与朝鲜三国的乐舞为主体的。如上表所示,令制时在人数上唐的乐师、乐生与朝鲜三国的乐师、乐生的总和相等(乐师 12 人,乐生 60 人)。与日本传统乐一样,外来乐进入了天平年间,乐人也开始逐渐削减。特别是乐生,从天平三年(731)就发生了很大的变化。唐乐生从 60 个削减为 39 个,高丽、百济、新罗的乐生分别都从 20 名变化为 8 名、26 名、4 名[14]。这里可以看到高丽、新罗乐呈明显地下降中,百济乐却有增无减,显示出百济乐在当时的盛行与对日本宫廷乐的贡献。接着,一个多世纪以后唐与三国乐的乐生都发生了一些变化,并趋于稳定。在《类聚三代格》太政官符中,嘉祥元年 9 月 22 日的条中记载:

> 唐乐生六十人减二十四人,定三十六人;高丽乐生二十人减二人,定十八人;百济乐生二十人减十三人,定七人;新罗乐生二十人减十六人,定四人。

文中除了唐乐外,三国乐中高丽乐乐生的人数逐渐占居了绝对的地位。这一点我们也可以从她在中国的隋唐七部伎、九部伎、十部伎中都占有一席之地得到充分地反映,显示出高丽乐的特色与成熟。后来她成了日本雅乐中与唐乐抗衡,代表朝鲜三国乐和渤海乐等的右方乐。从整体来看,乐师的人数没有发生很大的变化,但乐生如上所述与日本传统乐相同,外来乐也朝着递减的方向变化,特别从九世纪初乐人开始逐渐减少,这一现象的发生有两个重要的原因。其一,是在八世纪后半日本的音乐机构大歌所的出现,那是一个以培养和训练日本传统乐舞为主的音乐机构,它的形成逐渐集中了日本古老传统乐的训练和教习。而雅乐寮则趋于专门训练外来乐。其次的一个直接原因于《日本后纪》延历二十四年(805)十二月壬寅的公卿奏文载道:

伏奉纶旨、营造未已。黎民或弊、念彼勤劳、事须矜恤。加以时遭灾疫、颇损农桑。今虽有年、未闻复业。宜量事优得存济者、臣等商量。伏望所点加仕丁一千二百八十一人、依数停却。又卫门府卫士四百人、减七十人、左右卫士府各六百人、每减一百人、隼人男女各四十人、每减二十人、雅乐歌女五十人、减三十人、仕女一百十人、减二十八人、停卜部之委男女厮丁等粮。

这一段文字说明八世纪初因遭遇了一场重大的灾难,为了减轻百姓在经济上的重负,雅乐寮的歌女以及仕女、卫士、隼人等都进行了大批的减员。也就是说这是一场天灾所引起的政策上的决定。

唐和朝鲜三国等乐的乐人虽然没有象日本古老的传统乐人那样减员,但是从日本令制的最初定员到嘉祥元年(848)这一时点来看已减去了一半。这里反映出主要由外来乐构成的雅乐(15)受到政府的大力支持,在当时非常盛行。对日本宫廷来说,雅乐的引进与纳入实际上对日本国内的地方豪族显示出以天皇为中心的大和朝廷的优越性与权威;对外也能夸示其文化大国的崇高形象。因此雅乐对于日本宫廷带来浓郁的朝典乐的意味,有着实际的存在价值。但进入平安朝的中期,也就是说九世纪初以后,由于奈良、平安初期的国家主义、中央集权的体制开始衰竭,朝典乐的行为也渐渐地被贵族们的艺术行乐的行为所替代。宫廷音乐中出现了宫廷的卫府官人演奏音乐并逐渐掌管了宫廷的奏乐活动。雅乐寮的规模日趋缩小。期间在贵族当中音乐的演奏仍然旺盛,他们越来越感到在他们身边需要有一个外来音乐的教习所,就这样到十世纪中叶在宫廷内部,即大内设置了一所乐所,大内乐所的出现实质上取代了雅乐寮的功能,形成了宫中的奏乐中

心，并主要教习雅乐（唐乐与高丽乐为中心）。该所的乐人除了来自宫中和寺庙外，近卫府的官员也成了其中的一个部分。

三、中日的音乐制度与乐人的比较

以上对日本雅乐寮的形成与其衍变的过程作了考察。我们看到日本在八世纪初完全接受了中国的律令制，形成了最初的音乐制度——雅乐寮。这里雅乐寮中的“雅乐”一词无疑取自于中国周代相对于俗乐的雅乐之意。但是实际上当时孔子所提倡的，并用于宫廷、庙宇等祭祀性的雅乐没有传到日本(16)。而日中文化交流最旺盛的隋唐时期的遣隋使、遣唐使们来到中国，他们看到的是繁盛的隋唐宫廷燕乐，并把这部分的中国的宴飨俗乐作为雅乐带到日本宫廷。雅乐寮中除了本民族的音乐外还吸收了唐和朝鲜等多民族的音乐，而这部分的外来乐逐渐占据了雅乐寮的主导地位。这种体制的构成显然是吸收中国隋唐时期多民族、多部伎乐舞的系统体制。这时我们看到日本在接纳中国文化中的一个侧面，即雅乐寮的内容与中国的“雅乐”之意名不符实。对此让我们再进一步打开雅乐寮的盖子看看她内面实际的乐官和乐人与中国唐代同体制中的乐官、乐人以及两国乐制的性格上有何异同。

唐朝的宫廷音乐属太常寺管辖，一般的音乐入太乐署，军乐、仪仗乐等归鼓吹署管辖。而在日本一般的音乐被置于治部省所辖的雅乐寮，军乐则置于兵部省的鼓吹司。日本的治部省下属有四个机构、它们是雅乐寮、玄蕃寮、诸陵司和丧葬司。这里玄蕃寮主要是一个管理佛寺僧侣的名籍，接待和送迎外国客人的官僚机构。诸陵司是专管天皇、皇亲及外戚的陵墓、丧葬礼以及陵户的户籍等的管理机构。而丧葬司是专门管理皇室丧葬仪式的。从治部省下属的四个机构来看，除了诸陵司和丧葬司为皇室外戚进

行一些葬礼仪式外主要还是以宴飨、礼仪为中心，即祭典祖先和宴飨仪式为主的官僚机关。

而中国的太常寺除了太乐署和鼓吹署以外，下属还有两京郊社署、廪牺署、永康兴宁陵二署、诸太子陵署、诸太子庙署、太医署、太卜署、分祠署、两京齐太公庙署、共十一署(《唐六典》)。在中国太常这一官位从秦汉就已设立。秦置为奉常，汉景帝六年(BC.161)更名为太常，掌宗庙礼仪兼掌选试博士。后来历代经历了一些变迁但基本因循此规。专掌祭祀礼乐之官是该职的宗旨。《唐六典》太常寺卷第十六中记载："太常卿之职，掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事……"。不言而喻中国从秦汉至唐为止的太常寺是以祭祀、郊庙、社稷为中心的礼仪活动为展开的。在《唐六典》所记载的太常十一署，除太医一署外其它各署都直接与宗庙祭祀礼仪乐有关。因此可以说唐太常寺的根本功能在于宗庙祭礼活动；而日本治部省则更多地侧重于宫廷宴飨礼仪。两者的根本立足点是不一致的。也就是说日本尽管在制度的形式上接受了唐的令制，而在具体的措施上却自行其道。关于这一点让我们再具体地看看乐人的状况。

1，乐官，这里我们对唐太乐署的乐官以及日本雅乐寮的乐官的情况分别从《唐六典》和日本的《令义解》中引用必要的部分来看看两国间各自乐官的情况。

《唐六典》中的太乐署：

> 令一人从七品下……丞一人从八品下……乐正八人从九品下……典事八人。流外番官。文武二舞朗一百四十人。……太乐令。掌教乐人调合钟律以供邦国之祭礼飨燕。……

《令义解》卷一，职员令中的雅乐寮：

头一人。掌文武雅典正舞……杂乐……男女乐人音声人名帐……试练曲课……事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。

从以上的史料中我们可以发现中国的乐官有令、丞、乐正、典事、文武郎，除此之外，太常寺还设有一位具有音乐理论知识并在太常寺中占重要地位的音乐官吏——协律郎。他们比起日本的头、助、允、属四等乐官制来不仅人员繁多而且官制也复杂得多。下面将两国的乐官的官衔地位列表（二）对照如下(17)。

表二

雅乐寮　官位（日本）		太乐署　官位（中国）	
雅乐头	从五位上		
雅乐助	正六位下		
雅乐大允	正七位上		
雅乐少允	从七位下	太乐令	从七品下
雅乐大属	从八位上	协律郎	正八品上
雅乐少属	从八位下	太乐丞	从八品下从九
		乐正	品下

从表（二）中明了地显示了唐的最高乐官官位是从七品下。而在日本的乐官中雅乐头为从五位上，这里如果单纯地从以上两国乐人的官职的对照来看可能有失偏颇，但从整体上关照无疑日本的乐官地位要比中国来得高。除了乐官以外让我们再看看一般乐工的情况。

2，乐工，在日本雅乐寮的乐工中主要有二类，音声人和乐户。音声人和乐户之语、概念及用法无疑是从中国传来的。但传到日本以后又变成什么样了呢？他们在宫廷音乐中发挥了什么功能？是器乐演奏家、声乐家、舞蹈家还是歌、舞、器乐兼于一身的乐人

呢？这里我们首先来看看音声人。音声人的制度来自于隋唐时期的中国，传到日本后的音声人其意义与中国还保持一致吗？带着这些问题我们首先从日本方面的文献看看音声人的含意。

在前引《令集解》卷四职员令的雅乐寮条目中记有“男女乐人、音声人名帐”的字句。在这段文字后有一段注释中曰：“鼓笛等人称音声人”这里清楚地言明日本的音声人指的是演奏笛等乐器的乐人，即操持器乐的乐工。但是在这段解释后接着又出现了如下的一段文字：

谓舞人，音声人，谓歌人歌女笛工等也。

这句话如果直译为现代汉语的话，即“所谓的舞人音声人为歌人、歌女、笛工等。”这里将舞人和音声人统称为歌人歌女和笛工等。音声人究竟为何者含意出现了混乱。对于这段句意该文又继续解释道：“音声度曲，各有大小者。然则曲课者。只为音声人也，于舞不入哉。”这里鲜明地指出，音声度曲为音声人，他们与舞，即舞人是两码事，是不容混淆的两个概念。那么，这段“谓舞人，音声人，谓歌人歌女笛工等也。”的文字可以理解为舞人为歌人、歌女，而音声人为笛工等器乐演奏者。这样的理解有一个重要的依据，即在日本古代的传统音乐中歌和舞往往是同性质的东西，常常有歌有舞同演于一体称歌舞乐。而音声为器乐，一般为歌舞的伴奏之用。《贞观仪式》卷四，“践祚大赏尝仪下”中记载：

“次国司率风俗、歌人等，且歌还付亦同参入国司立前，次音声人，次歌女，次男立庭中歌人先入幄。”

在这一段的奏乐记载中，音声人与歌人男女是各自独立、依

次并列于庭的形式，这样的排列也清晰地显示出他们之间的不同概念。这里的音声人既不是歌人又不是舞人，而必然是操持器乐的乐工。在《醍醐天皇御记》的延长四(926)年二月十七条中记载道：

召乐所管弦者四五人，令奏音声以助讴吟。

这里明确地将乐所的管弦乐人所奏的器乐列为音声，以这些"音声"来伴奏歌声(讴吟)。相同的例子在《续日本后纪》卷六，承和四(837)年七月丙戌中也能看到：

天皇御后庭，命左右近卫府奏音声，令弄玉及刀子。

天皇近身的近卫士们所奏的"音声"显然是一种器乐乐队音乐，当天皇进入后庭时他们为了渲染气氛给耍杂人(弄玉及刀子者)表演增强气氛，奏左右两边的乐队音乐。

因此如上所述，在日本音声人的概念应该是乐队的器乐演奏者。

那么，由中国传来的音声人是不是也同样是专指器乐演奏的乐工呢？对此再让我们追寻一下中国方面的原意吧。

音声人这一乐工的形式在中国的文献中初出于隋末唐初之际。当时在中国的音乐制度中太常乐工大致可划分三类：雅乐、散乐和音声人。《新唐书》卷四十八·百官三曰：

唐改太乐为乐正、有府三人、史六人、典事八人、掌固六人、文武二舞郎一百四十人、散乐二百八十二人、仗内散乐一千人、音声人一万二十七人。……

上记的乐工为文武二舞郎、散乐、仗内散乐及音声人。文武二舞郎属雅乐佾舞的乐工。其次是散乐与仗内散乐，两者在用途上稍有差异外性格上完全是一致的东西。因此在唐初的太常乐工当中大致分为雅乐、散乐和音声人三类。对此，《唐会要》卷三十三散乐的条也记载道：

神龙三年八月敕，太常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设、严警卤簿等用。

为了配合祭祀陈设及卤簿等，太常寺的乐人派出了鼓吹、散乐、音声人，他们"诸色供奉"、各显其艺担当起各自的角色。毫无疑问这里为了适应祭祀，陈设的是太常寺的雅乐，而卤簿乐则是鼓吹署的军乐。因此太常寺的音乐如上所述应分为雅乐、散乐和音声人。因此这里的音声人应该是歌唱家和器乐演奏家的总称。

音声人一词之意到了中唐以后逐渐扩大、并变得模糊不清。《新唐书》卷二十二，礼乐志中记载道：

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。

同样在《通典》卷一百四十六，清乐的条目中又有

昔唐虞讫三代，舞用国子。……汉魏以来，皆以国之贱隶为之，唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户总名"音声人"。历代滋多，至有万数。

的记载。音声人含意已大大地扩大了，它包容了隶属太常及鼓吹署的乐人、音声人、杂户等，即把太常寺所有的乐人“总号为音声人”。其实音声人的概念到了中唐后它的含意还在外延。《唐会要》卷三十四中：

> 大中六年(852)十二月，右巡视卢潘等奏：“准四年八月宣约，教坊音声人，于新授视察节度使处求乞自今已后，许巡司府州县等提获。如是属诸使有牒送本管。”仍请宣付教坊司为遵守。依奏。

的这段记载提示出，原先从地方州县中选拔的乐工应该进太常寺的。通过右巡视卢潘等的上奏，教坊的乐工也可以直接从地方的州县中选拔录用。这种新的录用准则告诉我们，教坊乐工当然同义于教坊音声人，它也包含了教坊中的散乐、俳优等内容。这样，音声人的概念已从纯粹从事音乐的乐工扩展到泛指一般的打杂、耍戏的俳优、散乐之艺人了。因此中国的音声人从产生到成熟经历了一个嬗变的过程，指由原来纯属演奏器乐和歌唱的乐人到泛指音乐机构中所有的艺人。

在以上中日两国的音声人乐工的比较中我们清晰地看到，中国隋末唐初的音声人一词或者它的形式被日本接受后，其内质发生了变化，离开了中国的原貌，异化为日本式的内容。这种将外来文化导入后随即“和样化”即日本化的根源究竟何在呢？对此，本文将继续对两国乐人产生的环境和土壤作进一步的探讨。

四、中日音乐文化土壤的异同

以上从雅乐寮的生产、发展、衍变以及乐官与乐工的状况与中国的源流作了一个史实性的对比考察，发现虽然日本直接导入

了中国的令制，但其实质内容却发生了很大的变衍或者离开了原样。通过对以上两国乐官的对比，我们看到同样官职的乐人，其地位和待遇不尽相同。而乐工中的音声人也只是接受了这一名词，其概念与隋唐音声人相比有着很大的差距。其实这种现象从接受唐律令制的初期就发生了。客观上来看中国的太常寺与日本的治部省两者在性格上是不同的。关于这一点前文已略有所述，即中国的太常寺以祭祀、郊庙、社稷的礼仪乐活动为主，她与日本治部省所立足的宴飨礼仪有着根本的不同。这一现象可以说明，从隋唐的音乐制度进入日本之日起，其文化接纳层就已经有选择地吸收了自我所需的那部分内容。前文也提及到日本当时因为有了神乐，因此中国雅乐的真正内容没有传到日本。显示出日本接纳中国音乐时的取舍姿态。虽然当时日中两国间的音乐文化有着很大的差距，强盛的唐文化正展示其国际主义的盛容，对当时的东亚具有压倒性的文化优势。即便如此，日本的文化接纳层并没有囫囵吞枣、全盘纳入，还是有选择地通过自己的理想和筛选，摄入中国的文化。那么，这种文化接纳的方式、现象或者说这种文化触变根源是基于怎样的一种机制和背景呢？要说明这一点首先让我们来看一下两国间文化表现的基础——乐工的状况，即分析一下其文化土壤是否与中国一致，这是一个十分重要的基本问题。

在中国唐代的乐人属太常，它是一种在官贱民制度下地位低贱的乐人。贱民分为两类，私贱民和官贱民。前者有私奴婢、部曲、客女、随身五类；后者为太常音声人、杂户、工乐、官户和官奴婢五个阶层。跟音乐直接有关的是音声人和工乐（乐户与工户）。这些乐人的身份有着较大差别，太常音声人在五类人中是最高的一类，他们拥有州县的户籍和受田、有进丁的义务及权力。他们能与良民通婚，待遇几乎同良民一致。所不同的是他们可以免去赋役，取而代之的是他们每年必须上京数次，在太常寺奉仕

乐舞技能[18]。而工乐中的乐户则是失去户籍的纯粹奴隶。他们的身份和出身大致可分为以下几类：

(1)因为犯罪而被罢官的罪人。

(2)叛军的将士及其妻子或与中国战争中败战的外籍将士与其妻子。

(3)良民或良民以上者被配没为乐籍以及从官贱民的升格者。

(4)不足的情况下从百姓中征集。

原则上乐户的来源主要来自(1)和(2)[19]。也就是说唐的乐户(乐工)的出身主要是一些犯罪者,他们是失去自由的奴隶,被监于禁宫。他们的身份终身父子相传,一般不能改变。日本的乐户是否也是这样呢?

日本的乐户是大宝令制下设立的,它来自于中国的唐制。《令集解》卷四·职员令载:

> 掌教伎乐生。其生以乐户为之。

接着在该段注释的别记中又曰:

> 伎乐四十九户。木登八户。奈良笛吹九户。右三色人等。倭国临时召。但寮常为学习耳。为品部取。谓免杂徭也。

这里的乐户指的是伎乐、木登和奈良笛吹的三色(类)人。伎乐是一种带假面具的外来乐舞。在日本正史中初见于推古天皇二十年(612)由百济人味摩之在吴所习而传入日本[20]。对于它的源流至今没有明确的结论。但它与古希腊的戏剧、南方的乐舞以及西藏的假面舞等有着密切的关系。上记的职员令中所示,

伎乐师一人教习由伎乐的乐户征集而来的伎乐生,腰鼓师二人教习腰鼓生的记载。伎乐的最盛期是奈良朝的后期,东大寺的大佛开眼供养式(572)时,伎乐以前一、前二、后一、后二的四部乐舞的盛容参加了该仪式。其次第二类"木登"即登干的一种,属散乐系的乐伎,因此它应与乐伎同属一类。而"奈良笛吹九户"并不是职员令中所指的笛师二人、笛生六人所构成的八人笛工,应该另指培养乐伎吹的笛生。但不管怎样这些属伎乐类的乐户都是由全国募集而来集训练习。他们来源于"品部"。所谓的"品部"是在律令制成立前供事于朝廷各种职能的部民。他们是一种良民,没有婚姻法上的任何限制,他们被集中到雅乐寮进行学习和训练,由此能免去杂税和徭役。

显然日本乐户的出身与中国的乐户完全不同,他们虽然也是上京集体训练,侍奉于宫廷并能免去杂徭,但他们的出身来源不是犯罪者或罪人的家属和奴隶,而是自由的良民。因此可以判断,当时中日两国音乐文化的基础——乐工,即文化土壤是不同的。这种文化根基的性质也决定了受纳层对外来文化接受时的姿态和动机。这种文化交流、碰击的现象不仅揭示出文化授受者之间文化落差的张力,也反映出受容层往往站在自我文化的基础上朝着自我理解的方向去消化和诠释外来文化的受容姿态。关于中日两国这种文化触变的现象是否具有普遍性,以后将作进一步地探讨。

原载《音乐艺术》2000 年第三期

(1) 赵维平,「日本の奈良、平安時代における中国音楽の受容と変容—女楽の場合」載東京:『雅楽界』第六十号,1994 年 5 月;"奈

良、平安期的日本是如何接受、同化中国踏歌的"载福建:《比较音乐研究》1997 年第 1 期;「"奈良、平安期における中国音楽受容のあり方」載東京:『音楽芸術』1997 年 8 月号。

(2) 新订增补国史大系《令集解》90 页。吉川弘文馆、1966 年版。

(3)《日本书纪》卷二十九,336 页。吉川弘文馆、1961 年版。

(4) 同注 3,379 页。

(5)《隋书》卷十五.音乐志下,"始开皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎.五曰安国伎、六日龟兹伎、七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"中华书局,1973 年,376－377 页。

(6)"武德初未暇改作。每燕享,因随旧制奏九部乐。一燕乐二清商三西凉四扶南五高丽六龟兹七安国八疏勒九康国。至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是伐高昌收其乐,付太常。至是增为十部伎。"《通典》卷一百四十六。相同的内容在《玉海》卷一百零五。十部伎的条目中"贞观十六年十一月乙亥还宫,宴百寮,奏十部伎。"的记述是同一件事。这是十部伎演奏的最初记录。

(7) 推古天皇三十一年(623)七月有一段如下的记载:"……是日,大唐学问者僧惠齐,惠光及医惠日,福因等并从智洗尔等来之。于是,惠日等共奏闻曰,留于唐国学者皆学以成业。应唤。且其大唐国者法式备定之珍国也。常须达。"《日本书纪》卷二十二,161 页。

(8) 遣唐使的派遣是从第一次 630 年以来历经两个半世纪(894 年最后一次),形式上总共连续进行了 19 次。但由于航海的技术、气候等原因未能到达大唐(667 年只到了百济)或无法出航(三次)。因此真正到达中国的只有 15 次,而其中有三次是为了迎接在唐学人而归的使节为目的的。也就是说纯粹以遣唐使为目的的来唐次数应该只有 12 次。参见『遣唐使研究と史料』1987 年,东京:东海大学出版会。

(9)《续日本纪》文武天皇四年(700),唐人萨弘恪等因撰定律令有功,同刑部亲王等一起受禄的记录如下:"六月甲午、敕净大参刑部亲王、直广壹藤原朝臣不比等、直大贰栗田朝臣真人、直广参下

毛野朝臣古麻吕、直广肆伊岐(吉)连博得、直广肆伊余部连马养、勤大壹萨弘恪、勤广参土部(土师)宿尔甥、勤大肆坂合部宿尔唐、务大壹白猪史骨(宝然)、追大壹黄文连备、田边史百枝、道君首名、狭井宿尔尺麻吕、追大壹锻造大角、进大壹田部连林、进大贰田边史首名、山口伊美伎大麻吕、直广肆调伊美伎老人等。撰定律令。赐禄各有差。”

上文所提到的萨弘恪为当时的唐人,他在持统三年(689)六月十九日有赐稻的记录。持统三年“庚子、赐大唐续守言。萨弘恪等稻。各有差。”《日本书纪》卷三十。而其中栗田真人于大宝元年(701)被认命为遣唐使节“大宝元年正月丁酉、以守民部尚书直天贰栗田朝臣真人为遣唐执节使”《续日本纪》卷二。伊吉博得于齐明天皇五年(659)七月三日的记载入唐(《日本书纪》卷二十六)、天智天皇六年(667)十一月十三日、在唐使司马法聪等一行送行(同前)。遣唐使者土师甥、白猪宝然等于天武天皇十三年十二月六日由大唐回国(《日本书纪》卷二十七与卷二十九)。

(10) 《类聚三代格》卷四,太政官符,嘉祥元年(848)的记载。

(11) 《类聚三代格》卷四,太政官符,天长五年(828)的;同书,太政官符,嘉祥元年(848)的记载。

(12) 《正仓院文书》雅乐寮解,天平十七年的记载;《日本后纪》卷13,延历24年的记载。

(13) 《续日本纪》天平三年(731)七月乙亥的条“定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人、高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二人……。”

(14) 见上注。

(15) 日本狭意的雅乐主要指左方乐(以唐乐为中心,含林邑乐)和右方乐(以朝鲜高丽乐为中心,含渤海乐)的大陆系乐舞。

(16) 关于日本雅乐并不是中国的雅乐已成定论,其中一个最重要的证据是在日本雅乐中没有接纳中国雅乐中最为重要的乐悬轩架乐器以及佾舞制度等。关于为什么日本没有正真接受雅乐的原因,一般认为,在雅乐还未传入日本以前,日本已经有了祭祀天地神灵的音乐－神乐(kagura),这种古老的神乐是专门用于庄

严、肃穆的神事活动。因此在形式上他们不需同类的外来乐种了。

(17) 表中乐官的官位出典来源:《唐八典》卷十四,太常寺;日本史料《令义解》卷一,官位令。

(18) 关于太常寺乐工的形成、衍变等,岸边成雄在他的『唐代音楽の歴史的研究』乐制篇·上,(1960年东京大学出版社)各说第一章“太常寺乐工”中有着较详细的论述。

(19) 参阅上注。

(20)《日本书纪》卷二十。

中国古代音乐文化东流日本的研究
——日本内教坊音乐制度的形成与变衍

内容提要：本文对日本内教坊制度的形成，乐人的结构以及在多少程度上接受中国内教坊制度等作了历史性的考究，并论述奈良、平安时期的日本受容层在接纳中国古代音乐文化时的实态。

关键词：内教坊；女乐；踏歌；受容；变衍

在日本，内教坊一词初出于八世纪中叶，她的产生、发展及其变迁伴随着奈良、平安朝日本宫廷文化的盛衰。内教坊一词以及她的实际内容与组织机构是受唐内教坊制度的影响而建立的。那么，日本在导入唐的音乐制度后构建了怎样的一种机构？实质上又在多少程度上接受了唐内教坊的内容并形成了平安朝日本化了的样式？关于它的内容、实态、乐人的结构以及与唐内教坊之间的关系等是本文探讨的主要内容。下面首先让我们看看日本内教坊的成立过程及实际的演奏内容。

一、日本内教坊的成立及其内容

日本的内教坊是以女性为主体，从八世纪上半叶开始在宫廷教习乐舞并扮演着宫廷仪式音乐的角色。在日本正史中内教坊一词初出于《续日本纪》卷22，天平宝字三年(759)。这是在授予朝鲜高丽大使爵位后的一个庆贺场面的记载：

帝临轩，授高丽大使杨承庆正三位副使杨太师从三位。……飨五位已上及蕃客、并主典已上于朝堂，作女乐于舞台，奏内教坊踏歌于庭，客主典已上次之，事毕赐棉各有差。

高丽大使杨承庆一行授爵后，五品以上的官员、主典官与蕃客(外国宾客，这里指高丽使节一行)会聚于朝廷，舞台上表演着女乐、庭院中内教坊上演着踏歌，一派歌舞升平的气象。这是在日本史上首次出现的有关内教坊的记事。但是内教坊能在这样一个盛大的国际性交流场面中上演，充分地显示出这一组织机构的成熟与演出能力，实际上这里也暗示出内教坊的真正成立时期一定早于天平三年。但是关于日本的内教坊究竟成立于何时？由于没有明确的历史记载至今没有一个确定的结论。不过在宝龟八年(777)五月二十八日的内教坊记事中却传出了一个重要的信息：

卯寅，典侍从三位饭高宿祢诸高薨。伊势国饭高郡人也。性甚廉谨。志慕贞洁。葬奈保山天皇(元正)御世。直内教坊。逐补本郡采女。饭高氏贡采女者。自此始矣。历仕四代。终始无失。薨时年八十。《续日本纪》卷34

在这条典侍从三位饭高宿祢诸高的死讯中告知了她在元正天皇时代(715－724在位)作为伊势国饭高郡的采女被补充到内教坊的事实。因此,虽然日本内教坊的成立不知其明确的时期,但是在初唐高宗设立了内教坊制度后,玄宗二年(714)在禁中又设内教坊和左右教坊,此时正直元正天皇时期(715－724),也就是说在八世纪上半叶日本已经开始接纳了中国的音乐制度,并形成了内教坊的组织机构了。

那么,当时的内教坊上演的是一些什么内容呢?

上例的天平宝字三年内教坊出演了踏歌。以后,天平宝字七年(763),在朝堂的宴飨中奏了唐、吐罗、林邑、东国、隼人等乐,接着内教坊举行了踏歌[(1)]。神护景云元年(767),在佛教仪式活动中演奏了唐和高丽乐之后,内教坊又奏了踏歌[(2)]。以上的三个例子反映出日本最初的内教坊活动情形,也就是说八世纪中叶前后内教坊在宫廷宴飨和佛事活动中担当起踏歌的演奏任务。女踏歌在日本宫廷仪式活动中一直到平安后期都持续着,特别从八世纪中叶到九世纪下半叶女踏歌频繁地参与着日本宫廷的宴飨仪式,对平安朝早、中期日本宫廷文化的繁荣和国力的强盛起了重要的作用。但是在八世纪中叶“奏踏歌”的仪式活动中除了以上三例明确地记为“内教坊奏踏歌”外,后来的女踏歌都失去了“内教坊所奏”的字样。而内教坊这一音乐机构从日本音乐史总体来看,它更多地出现于九世纪中下叶,平安朝大量的宫廷仪式活动与“内教坊奏女乐”有着十分紧密的联系。也就是说从日本音乐史或宫廷文化史的角度来看,内教坊这一音乐机构从唐高宗后,不久便传到了日本宫廷,其主要的教习与演出内容是踏歌和女乐。然而内教坊所奏的踏歌和女乐这两个乐种都源出于中国,这些演出的内容与形式以及她们在中国的原始形态等都直接地反映出日本内教坊的形态与性格。因此以下首先想对内教坊所上演的乐舞实体— 踏

歌和女乐逐个进行考察和分析，以能对日本内教坊的实际内容有个客观、全面的把握。

二、中日两国的踏歌

日本内教坊所演的踏歌一词及其内容是来自于中国的，因此先让我们溯源于中国，看看中国的踏歌的含义及其实体。

1，中国的踏歌

踏歌是一种列队成行，舞者手牵着手，臂相连，边歌唱边双脚踩拍的群体歌舞。这种表演形式在中国史书上较早地出现于《后汉书·东夷传》中：

> 五月田竟祭鬼神，昼夜酒会群聚歌舞，舞辄数十人，相随踏地为节，十月农功毕亦复如之。

这是东夷传中记录当时朝鲜三韩（马韩、辰韩、弁韩）国的民俗风情，五月农耕，为了祈求丰收，集体祭鬼神，昼夜群聚歌舞的一个场面。这种"踏地为节"的踏歌形式在后来的史籍中也经常出现。东晋的《西京杂记》卷3中记载：

> 十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌上灵之曲。既而相与连臂踏地为节，歌赤凤凰来。

这是一个与前例在性格上很接近的例子。十月秋收季节，为了期盼丰收的到来，在灵女庙以食物和乐舞来娱神。象这种"连臂踏地为节"的踏歌表演，后来逐渐步入宫廷，并成了皇帝、大臣们与宫女共欢乐舞的一种重要体裁。在中国后来的史籍中多处

可见。《梁书》卷39，王神念传中有：作杨白华歌辞，使宫人昼夜连臂踏足歌之辞甚凄惋焉……的记载。《北史》卷48，尔朱荣传中曰：日暮罢归，(尔朱荣)便与左右连手踏地，唱回波乐而出。《隋书》卷23，五行志中又载：周宣帝与宫人夜中连臂踏蹀而歌。等等 。可以看到这些"连臂踏地为节"的乐舞"踏歌"在当时的宫廷已经非常盛行了。但踏歌一词在史书中的真正出现大约是在隋末唐初年间。特别在唐朝的文献中踏歌这一乐舞已经在民间和宫廷十分盛行了。李白的《赠汪沦》诗曰：李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。顾况的《听山鹧鸪》中则有：夜宿桃花村，踏歌接天晓。徐铉的踏歌词《寒食成判官垂访因赠》中有：还巷踏歌深夜月，隔墙吹管数枝花等的诗行。这些形象生动的记载反映了当时踏歌在民间十分盛行的情景。其实这些民间活动也深深地波及了宫廷并逐渐成为宫廷中重要的娱乐活动。《旧唐书》卷7，睿宗纪中载：

> 先天二年(713)春正月，…上元日夜，上皇御福门观灯，出内人连袂踏歌，纵百僚观之，一夜方罢……。

这是正月十五夜晚(上元之夜)宫中观灯的年事活动，睿宗皇帝于安福门观灯，内人们手牵着手"连袂"踏歌。她们通宵达旦地取乐于百官僚臣。这里踏歌的演出者明确地记为"内人"。内人在教坊中被列为头等女艺人。由此我们看到在中国唐朝的宫廷内踏歌的演出者是教坊中的女乐人。那么当时的宫廷踏歌是如何表演的，其形式与规模又是怎样的呢？关于这一点在《新唐书》卷22·礼乐十二中有一段较详细地记载：

> 大中初(847-860)，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，

衣珠翠缇绣，连袂而歌，其乐有播皇猷之曲，舞者高冠方履，褒衣博带，趋走俯仰，中于规矩。又有葱岭西曲，士女踏歌为队，其词言葱岭之民乐、河湟故地归唐也。

这一段文字告诉我们，宫廷中的踏歌并不只在上元日出演，而至少在宣宗朝时，每宴群臣都要"备百戏、制新曲、演踏歌"。踏歌在宫廷的上演显然也是频繁地进行的。而其规模，仅女演员就有数十百名之多，她们衣着珠翠缇绣，豪华秀丽。舞者们手连着手，高戴着帽子，脚穿方口大鞋，博大宽松的衣带，步履俯仰地舞蹈在规定的范围之内。踏歌的表演除了女乐人外并参和着男士（士女踏歌为队），是一种男女混合的列队歌舞。

踏歌在唐朝的民间、宫廷都十分盛行和普及，这种以歌唱和节拍为特点的歌舞样式很快地就传到文学上来了。从初唐就开始产生了唐代独有的"踏歌词"这样一种文学样式。初唐太宗贞观年间谢偃的二首五言八句《踏歌词》初出于世，成了踏歌中最早的文学体裁。半个世纪后，睿宗景云年间又出现了崔液的二首五言八句诗。接着到了中唐的玄宗年间又产生了踏歌的新的文学样式——张说的七言四句体《踏歌词》。这一体裁的出现标志着踏歌词作为文学样式已达到了一个成熟的地步，她立即受到文人们的青睐，顾况、陈去疾、刘禹锡等著名诗人都留下了许多七言四句体的踏歌词。多体裁的踏歌词形式的出现反映出这一文学样式达到了空前的成熟，同时可以看到踏歌的节奏被规范化了，即是以五言、七言的韵律为主体来进行歌舞的。

有关踏歌的表演场所，前引李白的诗、徐铉的踏歌词以及《旧唐书》和《新唐书》的记事中都充分地反映出踏歌一般演于野外，但除此之外踏歌也舞于室内。崔液的五言《踏歌词》曰：采女迎金屋，仙姬出画堂。其中的"金屋""画堂"则表明踏歌也在室内举行。唐开元进士尉迟匡有"观内人楼上踏歌。"的诗句，《教

坊记》中有"楼下戏出队"的记事。这些都反映出踏歌不仅演于室内,且分楼上和楼下。关于踏歌的演出形式除了脚踩地为拍外,往往是列队成行连臂踏舞的。前引《新唐书》中有:士女踏歌为队(下线为笔者所加,下同);《教坊记》中则有楼下戏出队;而上述崔液《踏歌词》中又载:歌响舞分行,艳色动流光。指出采女、仙姬们随着歌响的节拍,列队分行而舞,她们色彩艳丽,波光照人。

那么,这种由民间传入宫廷,在宫廷又有教坊的女乐人为主体的唐代踏歌传到日本后发生了些什么变化呢?其演奏形式以及对宫廷的作用是否与唐踏歌一致呢?对此让我们再看看日本方面的情况吧。

2,日本的踏歌

踏歌是何时传入日本的?史书上没有明确的记载,而踏歌一词在日本的正史中初见于持统七年(693),那是由汉人和唐人演奏的(《日本书纪》)。这一术语无疑是来自中国的。但在踏歌传入日本以前,有一种传统的类似踏歌的男女混合歌舞,叫歌垣。这是一种风俗性很强,在民间十分风行的歌舞。至少在八世纪上半叶开始进入于宫廷。天平六年(734)二月,有男女二百四十余人同五品以上的朝臣官员共欢歌垣的记录,规模十分庞大(《续日本纪》卷11)。但歌垣在日本宫廷持续了将近半个世纪后就消失了。宝龟元年(770)三月是宫廷的最后一次歌垣上演。那天,男女文武百官二百三十人余人于宫廷共舞歌垣,他们"男女相并,分行徐进"并唱着五、七言交替的韵歌,同时"每歌曲折,举袂为节"[3]。这里我们看到八世纪下半叶,歌垣的表演形式已经大大地容进了中国的踏歌的因素,并与其汇流。歌垣在日本宫廷的最后记载为宝龟元年,事实上她的演奏样式完全被后来的踏歌所代替了。

日本踏歌一词如前所述，初见于持统七年(693)正月丙午(十六日)。那天，汉人等奏踏歌(《日本书纪》卷30)。同书，翌年正月辛丑(十七日)载：

汉人奏(请)踏歌。同年癸卯(十八日)，唐人奏踏歌。

以上是日本史上最初的三条踏歌记事，其演奏者都是汉人和唐人。也就是说日本最初的踏歌演奏实体是由中国人直接传授的。那么这种直接传播于日本的踏歌后来发生了什么变化呢？在日本的宫廷中踏歌扮演了什么角色呢？对此，让我们首先考察一下记录奈良、平安时期宫廷文化的政书——《六国史》中有关踏歌的记载来观其实体。

通览近两百卷的《六国史》，按历史年代顺序，从踏歌初出的持统七年(693)到《六国史》最后记载年月的仁和三年(887)为止近两百年间共出现59例[(4)]。《六国史》，从其史料的性格来看必须指出的是，它所记录的都是关于天皇的宫廷活动，而踏歌的59例都与宫廷仪式相关，都是天皇立仪赐宴于群臣或蕃客时所奏的仪式音乐。下面就《六国史》中所出现的这些踏歌例对其用法和意义来进行考察。

首先让我们看看踏歌的演出日期。在中国唐的踏歌中能够知道的演出日期是《旧唐书》先天二年的元宵节，即正月十五日。而在日本最初的踏歌演于正月十六日，接着第二年的两次踏歌例是在正月的十七和十八日。日本最初的三例踏歌都是在正月的中旬举行，这也许是受唐踏歌的影响所致。而纵观日本踏歌的整体，从其初出至七、八十年间大致都在正月的中旬前后举行的。然后内教坊的女踏歌从宝龟十一年(780)直到《六国史》的最后踏歌例仁和三年(887)为止的一百多年里都被统一地固定在正月十六日。也就是说踏歌传入日本后将近一个世纪才明确地固

定下来。这一天后来被命名为踏歌节，成为日本宫廷的年中行事。

正月十六日的踏歌节（内教坊的女踏歌）一直持续到镰仓（1185－1333）时代。但从仁和五年（889）至天元六年（983）约一百年间于正月十四日在宫廷中出现了男踏歌的样式，其上演的形式、内容以及功用等都与女踏歌不同[5]。由于男踏歌不属于内教坊的内容，因此这里不作深入的探讨。

其次让我们看看踏歌的演奏者。如前所述，日本最初的踏歌奏者是来自中国的汉人和唐人，几十年后就逐渐由日本人取而代之了。天平二年（730）的踏歌例是天皇赐宴群臣后进行的，其踏歌者为“百官主典”，当然这里的百官主典主要是男官员。而这种百官主典的主演者在三十年后的天平宝字七年（763）又一次出现。那么，也就是说在八世纪中叶前的日本踏歌除了内教坊的女乐人外[6]，男官员是与其共舞的。也就是说由日本人真正开始的初期踏歌是男女混合进行的。这种以宫廷官员与内教坊的女演员混合的出演状况大概一直持续到八世纪末的延历初年。

到九世纪初的弘仁六年（815）以后，宫廷中就失去百官僚臣共舞踏歌的记录，而常代之以“观踏歌，奏踏歌”的文字。贞观六年（864）以后踏歌的演奏者则具体地出现了“宫人”“宫妓”的字样。这就说明从九世纪初开始，宫廷中的踏歌就直接由内教坊的女乐人来担当了。那么究竟是从何时开始的呢？关于这一点笔者找到了一份很重要的史料。《内里式》一书在正月十六日踏歌式中有一条注，该注曰：

> 延历以往，踏歌讫缝殿寮赐榛揩衣。群臣著揩衣踏歌……至于大同年中此节停废。弘仁年中更中兴。但丝引榛揩群臣踏歌并停之。

这一段文字说明从延历以前群臣(男官员)们都穿着所赐的榛揩衣舞踏歌的,至大同年间被废除,到了弘仁年又恢复了踏歌。但赐榛揩衣与群臣的踏歌一并停止。这里明显地暗示出弘仁年间恢复的是女踏歌,而停止了赐榛揩衣与群臣的踏歌活动。因此可以断定进入九世纪初的弘仁年(810-823)日本宫廷的踏歌为清一色的内教坊女踏歌了。

接着关于踏歌的演出场所。通览七世纪末至九世纪末这两百年间的日本宫廷踏歌史可以注意到,日本初期的踏歌,常在大内里的大安殿、朝堂、大极殿、丰乐殿等不固定的演出场所进行。而从天长七年(830)起,踏歌的演出都一律被统一在内里的紫宸殿进行(7)。也就是说不管日本初期踏歌上演于不固定场所也好,及后来被统一在内里的紫宸殿进行也好,必须指出的是它们都是在宫廷的正殿进行的。但是关于踏歌在正殿的何处举行《六国史》中没有详细和明确的记载。不过在天平宝字三年(759)正月十六日的踏歌条中有“奏内教坊踏歌于庭”的记录。也就是说是在庭院中演出的。这种演奏习惯显然是沿袭了唐的演奏风格。延历十八年(799)的踏歌节记有:“……赐蕃客以上蓁揩衣并列庭踏歌”,这里的“列庭踏歌”是在庭院中列队成行舞踏歌的。这种在庭院中所进行的踏歌至少一直延续到九世纪末,元庆七年(883)的踏歌节中记载:“宫人踏歌于殿上,以雪落地湿也。”说明了那天于殿上演踏歌是因为下雪地湿的原因所致。暗示出平时好天气时一定是在宫殿的前庭举行的。

最后,让我们来看看踏歌的演出形态。对此在日本的史料中几乎没有详细描写的记录,只能从一些只言片语中作出判断。如前所述,中国踏歌的演出形式是手牵着手、双脚采地取拍而舞蹈的。这种形式是否也传到了日本呢?延历十四年(795)在日本史籍中第一次出现了四首七绝的踏歌词,其中有一句:丽质佳人伴春色　分行连袂舞皇垓。这首踏歌词显然是受到张说、陈去

疾、刘禹锡等的七绝踏歌词的影响。意为美丽的姑娘们,在春天里手牵着手,列队成行舞踏歌的情景。而这种“分行连袂舞皇垓”的踏歌样式与前述延历十八年的“列庭踏歌”可以说是同出一辙,深深刻印着唐踏歌的痕迹。说明中国的踏歌至少在八世纪末的延历年间一直对日本的踏歌产生着支配性的作用。那么,这种踏歌的形态是否还持续着呢?对此,在日本的文字史料中几乎再也没有任何更为详细的记载了,而成书于镰仓(1185－1333)时期的《年中行事绘卷》第七卷中有一幅十分珍贵的〈女踏歌图〉,(见图1)。在该图中我们看到身着唐装的舞女们,头上插栉高耸着头发,手里拿着桧扇和写着歌词的叠纸,在殿前的庭院里,按一定的规则列队纵舞。从其歌舞的形式来看与唐大中初年的踏歌十分貌似。

图1.女踏歌图,引自《年中行事绘卷》

以上对日本内教坊的踏歌作了简述,可以清楚地看到,其演出形式似乎同唐踏歌很相似,但在“列队成行、中于规矩”的踏歌中已经没有手牵着手的“联袂”歌舞了,取而代之的是手拿桧扇和叠纸(歌词)纵队踏歌的样式,日本的踏歌可能更多地强调文学内容之故吧。另外关于踏歌的上演日期被定为正月十六,成了年中行事。日期上可能受唐宫廷踏歌(上元日)的影响。但一日之差具何含义?其次,其年中行事的惯例与唐踏歌的随意性特征有着很大的不同。更重要的是日本的踏歌是在宫廷的正殿演奏

的仪式音乐。因此在性格上与中国的踏歌之间存在的差异是显而易见的。

那么内教坊中所演出的另一个乐种——女乐是否也一样呢?下面再让我们看看女乐。

三、中日两国的女乐

女乐一词在日本历史上初见于天平十三年(741)(《续日本纪》)。在《六国史》的一千五百多年的记载(该书的记载是从神代〈公元前660年〉到光孝天皇仁和三年〈887〉)中,女乐一词共出现了四十例。同踏歌一样这四十例都是天皇设宴招待群臣及外国使节时所奏的宴飨礼仪之乐。通观这四十例,其中十五例被明确地记载为"内教坊奏女乐"的字样。也就是说除了漏记或省略等历史原因以外,仅明确记录为"内教坊奏女乐"的比例就已超出了女乐全例的三分之一以上,因此女乐是直属内教坊的一个乐种。毫无疑问内教坊中设置女乐人的制度与唐内教坊是一致的。那么这四十例的女乐又是用在什么场合的呢?概览其全貌可以发现女乐在日本主要用于宫廷的三大仪式,即每年正月7日的"览青马"或称"白马节会"、二月21日或22、23日的"内宴"及九月9日的"重阳节"。它们按以上不同的日期,每年定期在宫廷作为仪式音乐上演,成为固定的年中行事。其实这三节都源出于中国。但后来分别又都加入音乐及文人赋诗(内宴和重阳节)的内容并逐渐嬗变为日本式的音乐体裁[8]。

在《六国史》中几乎没有关于女乐的演奏形式、使用乐器以及曲目等音乐具体内容的记载。这也鲜明地反映出日本的女乐并不是以娱乐消遣、修身养心等为目的,而是为了粉饰宫廷皇权强盛的一种仪式音乐,有关女乐的记载都是在天皇宴请群臣及宾客、赐赠礼物等仪式中出现的,特别在九世纪中下叶,随着平安朝

的强盛，宫廷仪式活动频繁举行，女乐则成了宫廷中不可缺少的角色。但是，到了十世纪后，随着地方豪族势力的壮大和国力的衰竭，奈良朝及平安初期的集权国家主义时期已失去其中央集权的威力。宫廷仪式活动急剧减少，女乐在宫中的上演率已是日落西山了(9)。九世纪末停止了遣唐使的派送，十世纪二十年代便彻底地断绝了与海外的往来。日本完全进入了一个闭关自守，理解和消化由奈良、平安时期引进的大陆文化的新阶段。由于社会的动荡、变迁，女乐的性格发生了急剧的变化。首先从乐人的结构来看，由内教坊的专业人员——女乐人变为六条院为中心的男女贵族共演的音乐样式。而由原来以宫廷仪式为演奏目的女乐变为一种纯娱乐性的艺术品种了(10)。公开式的宫殿仪式转向私下的修身养心活动。女乐已完全变衍为"和样化"的乐种了。那么，源出于中国的女乐，其本来的含义、演奏形式以及社会功用是什么呢？当时的日本是否完全接纳了中国的女乐呢？对此让我们看看中国的女乐。

在中国，女乐一词最初出现在春秋战国时期的文献中，她的含义明了而单纯，是一种皇家贵族寻欢作乐的娱乐之物。《管子·轻重甲》记载：昔者桀之时，女乐三万人。端噪晨乐，闻于三衢。这是描写夏朝的桀王对生活穷奢极欲的一个场面。桀王拥有数万女性乐人在宫中嬉闹致极，街头巷尾充斥着女乐的淫乐之声。显然女乐是贵族大臣们玩乐、愉悦之尤物。这种特征后来越发显著，常常成为高官达贵间官能享乐的玩物或者干脆作为催人堕落的一种武器(11)。

其实在中国历史上，女乐与其说是作为女性演奏的一个乐种，更不如说是指女性乐人。她往往与金银财宝、豪宅珍玩等等而视之，作为礼物在皇帝与贵族间上献或下赐。《梁书》卷39载：

> 赐法僧甲地、女乐及金帛前后不可胜数。

同书卷56,侯景传又曰:

> 授以景位,并钱一亿万、布绢各万匹,女乐二部。

这里的女乐显然指的是女性乐人而不是乐种。例文中的“女乐二部”为女乐的人数。一部,即八人,二部为十六人之意。女乐的这种作为财产、物品的用法在中国历史上一直持续着,到了唐朝便明文法律化了。《唐六典》卷4中记载:

> 凡私家不得设钟磬。三品已上得备女乐,五品已上女乐不得过三人。

很明显拥有女乐(女性乐人)在唐朝已经是显贵们的特权了。

女乐作为一种私奴、淫荡糜烂的淫乐性格到了唐朝发生了根本的变化。这种变化是由唐朝胡、俗乐的发达以及在形式上教坊的设立而带来的。唐教坊乐女有三千之多,她们是经过挑选后的拔群之者,最出色的妓女被选入宜春院,由玄宗皇帝亲自授艺。唐朝宫廷俗乐的急速发达成了女乐公开化的一个重要契机。初唐承袭了隋的九部伎后逐渐完成了十部伎的大曲,接着坐立二部伎的制定以及雅、胡、俗乐的三乐鼎立走向融合,显示出宫廷音乐发展的巨大变化,突现了盛唐宫廷乐走向国际主义的姿态。此时女乐也已从背后走向前台,面向公开。虽然她们仍然是失去自由的女艺人,但她们是一种被组织化、公开化的宫廷艺人,直接参与主要的宫廷乐事。唐朝的戏曲歌舞中身着薄衣,甩动长袖的娇娆女子频频出现,色、俗的淫乐的观念悄然消失,女乐一词往往专指

女性乐人,大规模的教坊女乐人担负起宫廷乐舞的主要角色。

那么,在这里让我们继续深入地看看形成大唐宫廷文化的中心,培育这些乐人的主要机构——教坊,她的形成、内容以及机构的性格等,以此能对日本教坊制度的实态有个对比性的了解。

四、唐教坊的形成

唐的教坊,其渊源可追溯到隋代。东汉以来国家宫廷的乐舞都归太常寺管辖,其中有乐工和乐官等,隋代的乐工(奴隶的一种)都云集于首都,那里建立了乐工们居住和乐舞训练的地方叫"坊"。这个"坊"就是后来唐教坊的萌芽。初唐,武德年间在长安都的禁中设置了内教坊。其意为教习内教(亦称女教,即女子修身、教养)的坊(地方)。武德的内教坊曾多次被改名,由内文学馆改称为习艺馆和翰林内教坊,后来又被沉溺于道教的武则天改称为"云韶府"。这可能是来自《书经》益稷中的"箫韶九成"之意。十几年后又被改名为内教坊。不久内教坊的"内"字被省略直呼为教坊。这就是教坊名称的形成过程。

其实,中国唐教坊的成立和发展与其历史背景有着深刻的关系。当时自南北朝以来的西域胡乐在中原逐渐扩展了她的势力;燕乐与俗乐从隋朝以来也得到了复兴;而后随着十部伎的成立和坐立二部伎的制定,唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的颠峰发展。特别是胡俗乐达到了从未有过的兴盛时期,因此作为音乐教习制度已到了一个必须予以整顿、梳理的时刻了。玄宗开元二年(714)又设置了内教坊和左右教坊,将雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。这样教坊便与太常寺的职能分庭抗礼、各行其职、互不干涉。《新唐书》百官三记:

> 武德(618 - 626)后置内教坊于禁中……开元二年(714)又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂技,自是不隶太常,以中官为教坊使。

也就是说,从武德后的初唐到开元时期的盛唐,内教坊的制度逐步走向成熟和完善,各类以及不同层次的教师(博士)的配置、范围也从宫廷的禁中走向公开,数量也大大地得到了发展。上例史料显示出不到一百年的时间内教坊得到了长足的发展,教坊从太常寺中分离而出,主事俳优、杂技等的娱乐性音乐与艺术,而太常则仍然专事宫廷仪式音乐。从这一点来看,在职能上它已经与东汉以来建立的太常寺达到各居一方、平分秋色之地了。

《教坊记》补录1中载:

> 诏曰:……“太常礼司,不宜典俳优杂伎。”乃置教坊。

这份皇帝的诏书中强调了太常专司礼乐的性格外,同时也说明了唐代的胡俗乐已经到了必须独立的时刻了,因此教坊的设置是这一时代应运而生之物。

唐教坊的成熟及其规模的急剧发展,显然跟唐朝国力的强盛与皇帝直接嗜好音乐有着密切的关系,特别是玄宗皇帝酷爱音乐,在太子时就频繁地召访女乐(12)。即位后三年(714),便公开设置了左右教坊,左歌右舞的女伎可谓色艺并重、出类拔萃之群。教坊中三千女乐人按演技和容貌分为内人(或前头人)、宫人、搊弹家和杂妇女四个等级。女伎们因等级的高低,所受的待遇各不相同(13)。但是她们都是失去自由的奴隶,被关在禁中为宫廷侍奉一生。唐末安禄山之乱,大量的女乐人因宫廷的财政匮乏、负

担过重而释放归乡,获得自由[14]。那么,唐教坊的制度在多少程度上传到了日本呢?

五、日本内教坊的乐人及其对外来乐的接纳

日本虽然在八世纪上半叶全面接纳了唐的内教坊制度,但两者在本质上却是截然不同的。如前所述,唐的教坊是以娱乐性格的俗乐为根本属性,而日本的内教坊则相反,它是以宫廷仪式音乐为主体的。因此日本在接纳唐内教坊的制度时没有接受其性格。在内容上日本的内教坊只吸收了踏歌和女乐。但在中国的教坊中除了踏歌和女乐外,还有筋斗绝伦、长竿倒立的杂技;踏谣娘、参军戏等的俳优;兰陵王、春莺啭、乌夜啼等的软舞和拂林、大渭州、达摩等的健舞等多种形式与体裁。显然日本在输入唐内教坊制度时是有意识地选择了踏歌和女乐作为宫廷乐的内容,这样便规定了其制度的性格。因为唐教坊中以曲艺、奇术和音乐融于一体的散乐也与唐乐一起传到了日本,在日本正仓院中藏有墨绘弹弓中的一幅《散乐图》,生动形象地描绘了散乐的表演。当时表演散乐者被指定为散乐户,但寿命很短,到了延历元年(782)就被废除了。后来散乐曲中的一部分被雅乐所吸收,而主要部分与日本传统的滑稽相结合成为猿乐,后来又变成现在的能乐。很明显散乐的性格很难同仪式音乐划等号,故被排斥于内教坊之外。因此中日两国的内教坊制度的特征和内容都有着明显的差异。

下面让我们再继续深入地看看,日本在引进唐的内教坊制度及其女乐和踏歌内容时,这些纯粹的外来音乐文化是怎样逐渐嬗变为日本文化的?这个和样化的过程究竟又以什么时候为起点?对此让我们从日本内教坊的乐人结构的演化来探讨这个问题。但是关于记载内教坊的乐人状况的史料非常稀少,

只能从一些的零星史料中寻找线索。对于内教坊的乐人状况在《六国史》中没有任何详细的记载。且从历史记载的时间上来看，女乐要比踏歌晚半个多世纪，因而在此让我们集中地看看踏歌的乐人状况吧。

如前所述，踏歌最早出现于七世纪末的持统年间，演奏者是汉人、唐人，他们侨居于日本，是最早把踏歌传到日本的先驱。也就是说日本最早的踏歌完全由汉、唐的侨居者掌握的，进入了八世纪踏歌的活动在日本宫廷开始逐渐活跃，八世纪上半叶随着内教坊制度的成立，踏歌很多的演出都直接由内教坊插手了。那么演奏者是一些什么人呢？对此让我们来看看以下八世纪中叶前后的两条史料：

①天平胜宝三年(751)正月庚子，天皇御大极南院，宴百官主典已上。赐禄有差。踏歌歌头，女孺忍海伊太须、锦部河内、并授外从五位下。《续日本纪》卷18

②天平胜宝四年(752)四月乙酉，……既而雅乐寮及诸寺种种音乐并咸来集，复有王臣诸氏五节、久米舞、楯伏、踏歌、袍袴等歌舞，东西发声，分庭而奏。同上

史料①叙述了在天平胜宝三年正月十六日的踏歌节中对踏歌歌头女孺，忍海伊太须和锦部河内授予爵位的记事。这里可以看到两位招使的小女——女孺居然能够授爵成为贵族，显然是因为她们艺术成就，为踏歌的歌头之故吧。这里也反映出踏歌在当时所受到的重视。那么这两位女孺又是何许人也？出生于何地？关于她们的出身，在《续日本纪》中天平宝字五年(761)六月己卯的条中，为皇太后周忌的御斋中作为外从五位而出现过，但其中忍海伊太须究竟出自于何处，史料中没有任何记载。而锦部连则在《新撰姓氏录》的河内国诸蕃条中，记载为百济系的归化人。

史料②记载了天平胜宝四年四月9日在奈良东大寺大佛开眼供养会中所举行的踏歌，这是在日本史上的一次佛事盛会。在《东大寺要录》的卷2供养第三，开眼供养会中记有："楯伏舞三十人，女汉踏歌一百二十人"。该书的作者对这一段文字作了注释，认为："汉，此下空脱人字欤"，也就是说这里的踏歌是由女汉人，即汉系归化人上演的。

由此可见，至少到八世纪中叶日本宫廷的踏歌，是继持统朝后仍然由归化系的人掌握着踏歌，而这一时期踏歌则完全掌握在内教坊女艺人手中，这些归化人，特别是汉系和百济系占据了主要部分。但是这种状况到了承和年间(834－847)发生了变化。《续日本后纪》记述了两条同内教坊乐人相关的记事：

> 承和十一年(844)正月庚子……是日叙内教坊妓女石川朝臣色子从五位下。翌年：承和十二年正月丁卯……是日有敕，授内教坊倡女肉人朝臣祯刀自从五位下。

这是内教坊的两位妓女、倡女加冕授爵、荣冠厚遇的场面，这段记事让我们想起了近一个世纪前女孺忍海伊太须和锦部河内晋升加冠的场景，但是不同的是石川色子和肉人祯刀已经不是外来的侨居者了，而是出自于日本。从《新撰姓氏录》中得知石川朝臣和肉人朝臣都是贵族豪门之姓氏。因此可以判断，日本内教坊的踏歌在八世纪下半之前主要掌握在归化人，特别是汉人和百济人手中。之后渐渐地被本国的日本人所取代，特别是到了九世纪上半叶几乎完全由日本人掌管和演奏了。这个渐进发展的过程显示出在日本史上外来文化安家落户的规律，这一规律在雅乐寮乐人的结构演变中也有同样的反映(15)。因此八世纪后半和九世纪初的一段时期是内教坊女乐人结构

变衍的一个重要转换期，由大陆引进的外来文化向着自我文化方面转化，九世纪以后大陆系的外来音乐体系已从侨居日本的外来人手中过渡到日本人手中，日本人逐渐地全面掌握了这些外来乐的演奏技能。

结　语

八世纪初，日本接纳了中国隋唐文化，建立了最初的音乐机构——雅乐寮，主要引进了太常寺中太乐署的机制，其实体以培养和训练大陆系的外来乐和日本传统乐舞。这一体制的建立得到了很快的发展和充实，八世纪初又将唐的内教坊制度全面导入，以女乐和踏歌为主体的女性乐人几乎占据了长达整整两个多世纪的宫廷舞台，充当着“朝殿乐”的角色。

但是就以上中日两国内教坊的制度及对其所属的踏歌和女乐，从形态和特征上的比较和分析中我们看到，虽然内教坊的制度及其内容来自中国，但是这种外来文化被输入后便改变了原来的形态和性格，随着受容层自我理解的方向去解释和发展。日本对唐文化虽然虚心地吸取和接受，但唐的音乐文化一到日本后就发生了变化，或者逐渐地发生了变化。虽然袭用中国的原名，其内容大多都离开了原样。产生这种文化触变现象的根本原因，是与两国间的文化土壤不同有着深刻的关系。在中国内教坊的女乐人，她们被囚于禁中，为宫廷终身服务，是失去自由的奴隶。其中幸运的内人（或前头人）能四季得粮、获第宅并在每月的 26 日或生日时被获准同生母或姊妹相见[16]。他们当中有的可能会获得皇帝或贵人的宠爱，但在性格上是一种地位低下的奴隶。与此相反，日本内教坊的女乐人，她们是自由的，不受歧视的，其中出色的艺人能加冕授爵，成为贵族。这种乐人体制上的差异是形成两种文化分歧的重要根源，而文化土壤的差异也构成了在中国被

认为俗乐、淫乐的女乐及主要流传于民间的踏歌乐种能一跃为日本宫廷仪式音乐的条件和可能性。这种无视中国文化性格、内容，一并将其高级化、上品化、仪式化的受容方式是日本八、九世纪接纳外来文化的典型特征。

原载《音乐艺术》2001 年第 1 期

— 注 —

(1) 天平宝字七年(763)正月十七日：帝御阁门。飨五位已上及蕃客。文武百官主典已上于朝堂。作唐吐罗、林邑、东国、隼人等乐。奏内教坊踏歌。客主主典已上次之。赐供奉踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。《续日本纪》卷 24。

(2) 神护景云元年(767)十月 24 日，御大极殿。屈僧六百，转读大般若经。奏唐高丽乐及内教坊踏歌。《续日本纪》卷 28。

(3) 宝龟元年三月辛卯，葛井，船，津，文、武生，藏六氏男女二百三十人供奉歌垣，其服并著……男女相并，分行徐进，歌曰(下接两首五、七言交替的汉字音注的日文歌——笔者)……每歌曲折，举袂为节，……《续日本纪》卷 30。

(4) 见赵维平《奈良、平安期的日本是如何接纳、同化中国踏歌的》载《比较音乐研究》1997 年第 1 期。

(5) 见上注。

(6) 天平宝字三年(759)与天平宝字七年(763)都有“奏内教坊踏歌”的记录。见《续日本纪》。

(7) 从贞观二年至贞观七年的四次踏歌中曾在前殿举行，而前殿、南殿、御在所等都是紫宸殿的别名。参见日本《国史大辞典》792 页。

(8) 见赵维平〈日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍——试析女乐〉载《音乐艺术》1995 年第三期。

(9) 见注(8)

(10) 十一世纪成书的《源氏物语》中女乐一词出现了两次,都是为天皇50岁生日的演出而举行的试奏。已经完全离开了仪式音乐的范畴。另见注(8)

(11) 有关女乐作为一种官能性玩物以及诱惑敌方的武器,可见以下二例:

A,《三国志》卷25中载:太祖遣都护曹洪御超等,超等退还。洪置酒大会,令女倡著罗縠之衣,踏鼓,一笑皆笑。阜厉声责洪曰,男女之别,国之大节,何有于广坐之中裸女人形体!虽桀、纣之乱不堪于此。遂奋衣辞出。洪立罢女乐,请阜还坐,肃然惮焉。

B,《论语》微子:齐人归女乐,季桓子受之,三日不朝,孔子行。

(12) 《旧唐书》卷190贾会传记述:时太子(唐玄宗—笔者注)频遣使访召女乐,命官臣就率更署阅乐,多奏女妓。……

(13) 见《教坊记》。

(14) 玄宗天宝末年,由于安史之乱,长安、洛阳两地的宫苑遭遇重大的破坏,教坊、梨园设施也蒙受极大的打击。许多宫廷女乐人都从宫中释放。《旧唐书》顺宗载:贞元21年3月,出宫女三百人于安国寺,又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门,召其亲族归之。

(15) 参阅赵维平〈中国古代音乐文化东传日本的研究——日本音乐制度的形成-雅乐寮〉,载《音乐艺术》2000年第三期。

(16) 参见《教坊记》。

日本の奈良、平安時代における中国音楽の受容と変容
—女楽の場合—

はじめに

唐代(618－907)の中国は隣国の日本に、文化、制度、宮廷行事などの広い領域にわたって影響を及ぼしたが、その中には音楽文化も当然含まれていた。正倉院に保存されているいくつかの隋、唐時代の楽器や、京都陽明文庫に保存されている唐伝五弦琵琶譜、また、日本の雅楽のレパートリーには唐の宮廷の楽曲が残っていることなどから見れば、当時、唐で隆盛を極めていた文化は日本に強い影響を与えたことが明らかである。更に、それだけでなく、唐の音楽文化そのものの何かが残り、伝えられてきていることも十分想像できる。しかし、当時の両国における文化、民族の習性及び社会の発展の程度に差があるので、このような文化受容の実態に探りを入れてみれば、中国文化のすべてをそのままの形で輸入していなかったこともわかるに違いない。したがって、日本の古代では中国の音楽がどのように受容された

のか、それが日本に輸入されたとき、どのような変容を経て日本化したのかと言うことについて明らかにする必要がある。ここでは主に奈良、平安時代に出現した日本宮廷音楽における「女楽」を取りあげ、比較検討を試みる。

日本の文献に女楽という術語が出ているが、それは元来、中国の用語を日本が受容したものである。『六国史』においては女楽という言葉は八世紀中葉に初めて出現した。そして日本においては、女楽は奈良中期から特に平安初期にかけて日本宮廷文化に重要な要素と見られていたらしいことが上記史書における出現頻度や女楽の用いられ方などから窺える。本論では、このような女性が演奏する音楽と歌舞の宮廷芸術は、一体どういう音楽であったのか、また、中国における女楽、特に隋唐時代の文献に見る女楽の実態とどのような関係があるのか、つまり、日本における女楽の受容の実態やその程度、又、受容の過程において、それがどういった点で日本風に変化したのかということについて明らかにしようとするものである。

以下、まず用語レヴェルにおける受容状況について、両国の史書における出現例を対照させながら述べてゆく。

Ⅰ　中国における女楽

女楽という用語は、唐代末に至るまでの文献から見れば大体次のような二つの意味を持っている。

1、貴族と皇帝、つまり個人と宮廷がかかえていた女の楽人を指し、楽人は自由をうばわれ、貴族等の献上或いは下賜される「もの」として扱われていた。

2、娯楽性の強い音楽、或いは淫楽とみなされる女性の音楽演奏スタイル。宮廷儀式の音楽としては扱われなかった。

春秋戦国時代の文献には、女楽という語は商、周時代すでに出現していた。これは貴族らの楽しみのためのものであって、悪いイメージを一般的にもたらしたものである。『管子・軽重甲』に

「昔者桀之時,女楽三万人。端譟晨楽,聞於三衢。」
（むかし桀王の当時、女の楽人が三万人もおり、宮廷の正門で早朝からさわがしく演奏を行い、その楽は周辺の町々にまで鳴り響いた。〔筆者訳〕）

とある。夏朝の桀王は中国歴史において暴虐な国王であり、大勢の女の楽人は宮廷で賑やかに戯れ、そしてこの女楽が町の中に蔓延していたことは、桀王の荒れすさんだ生活を表している。また、女楽は貴族らの遊び、娯楽の対象されたことがわかる記事が『三国志・二十五』に見られる。

「太祖遣都護曹洪禦超等、超等退還。洪置酒大会、令女倡著羅穀之衣、踏鼓、一笑皆笑。阜歴声責洪曰、男女之別、国之大節、何有於廣坐之中裸女人形体！雖桀、紂之乱、不甚於此。遂奮衣辞出。洪立罷女楽、請阜還座、粛然憚焉。」
（太祖は馬超等からの攻撃を防ぐために曹洪を派遣した。馬超等は退いた、曹洪は宴会を設け、倡女に薄衣を着させられた。太鼓の音を聞くと倡女らがすぐ席につく、皆大笑いした。阜は大きな声で曹洪に「男女を区別するのは国の大切な礼節だ。大勢の人の前で女を裸体にさせるのは許されない。桀、紂の乱れた時代でも、これほどひどくはなかった。」〔筆者訳〕）

これによると女楽、即ち女性楽人は大臣らの酒宴の席で裸にさせられるのである。つまり、鼓踏演奏よりも女性楽人のほう

が官能的誘惑をもたらしていたのであろう。明らかに女楽は主な俗楽として人を楽しませるためのものだったのである。このような大臣などの人物を享楽させ、誘惑し堕落させるような性格を持っていた女楽が献上品の一種として贈られる例も多く見られる。『論語・微子』には

「斉人帰女楽。季桓子受之。三日不朝、孔子行。」
（斉の人が女子の歌舞団を〔魯国に〕贈ってきた。季桓子はそれを受けて、三日間朝廷にでなかった。孔子は〔失望して〕魯国を去った。〔加地伸行訳、1987〕）

とある。これはその時代の典型的な例である。そして、中国におけるこのような女楽という語の用いられ方は隋、唐代にも受け継がれていた。更に女楽はプレゼントとして何人また何部の人員など定めた上で、金宝珍翫や上等の邸宅などと同例に扱われ、皇帝が功臣や貴族に賞賜したものであると記した箇所が多く見られる。例えば『舊唐書・河間王孝恭傳』に

「武徳七年……江南悉平，璽書褒賞。賜甲第一区，女楽二部、奴婢七百人、金宝珍翫甚衆。」
（武徳七(624)年孝恭は公祏打ち勝ち、江南を完全に平定したもので、勅書によって孝恭は立派な邸宅のある土地、女楽二部、奴婢七百人及び多くの財宝と珍しいものを賞賜された〔筆者訳〕）

また、『新唐書・韓全義傳』には

「其子献女楽八人。帝不納曰、我方以倹活天下，悪用是為哉。」
（大臣の息子は皇帝に女楽八人を献上したが，帝は「私は質素な風儀で天下を治めるつもりである。どうしてそんなものを用いる

気になれよう」といって女楽を受け取らなかった。〔筆者訳〕）

とある。そこの「女楽二部」或いは「女楽八人」は、合奏用の人員を揃えた「一組の女性の楽人たち」ということである。それによると、女楽は女性が踊ったり演奏したりする音楽を指していることよりも、女の楽人を意味したとみてよいであろう。実際、女楽は人間を指す、物として意味であることは唐の法律にも認められている。『唐六典』に

「凡私家不得設鐘磬。三品已上得備女楽,五品已上女楽不得過三人。」

（すべての個人は鐘と磬の楽器を家に設備してはならない。三品以上の者は女の楽人を持つことができるが,五品以上の者は女の楽人を三人以上持つことができない。〔筆者訳〕）

と記載されている。女楽（女の楽人）は貴族の特権として所得する財産であることが明らかである。

前述したように「女楽」は女の楽人を指すものであったことを示す記事は唐及びそれ以前の文献にもしばしば見られる。そして、同時に女楽は一種の淫楽であって、官能的な音楽のスタイルを意味するということも浮かび上がってくるのが前述に挙げた『管子・軽重申』『三国志・二十五』及び『論語・微子』の例である。このような俗楽は中国宮廷において主導的地位を占めていた礼楽思想と衝突し、大殿正堂つまり公的の場では使われなかったものである。『梁書・八』には

「嘗泛舟後池、番禺候軌盛称『此中宜奏女楽』。太子不答、咏左思招隠詩曰……『何必絲与竹、山水有清音。』候慚而止。……」

（太子等の遊覧舟は後方の池について、番禺の候軌は『ここは女

楽をするのに相応しい場所です。』と勧めたが、太子は答えない代わりに、左思の招隠詩『どうして絲、竹の音をやるのか、山水の清音があるのに』と歌った。侯軌は恥ずかしく思い、申し出をとりさげた。……〔筆者訳〕)

と書かれている。つまり、太子は後ろの池でも女楽を奏させなかったのである。女楽はそういう性格のまま、唐まで続いていた。玄宗皇帝が太子であった頃について、『旧唐書・買曾傳』で次のように述べられている。

「時太子頻遣使訪召女楽、命官臣就率更署閲楽、多奏女妓。曾啓諫曰……臣聞作楽崇徳、以感人神。韶夏有容、咸英有節。婦人媟黷、無與其間。……良以婦人為楽、必務冶容、哇姣動心、蠱惑喪志。上行下効、淫俗将成……敗国乱人、実由茲起！……至若監撫餘閑、宴私多豫、後庭妓楽、古或有之。非以風人、……伏願下教令、発徳音、屏優倡、敦雅頌。率更女楽、並令禁断……諸使採召、一切皆停。……」

(玄宗皇帝は太子であった頃に頻繁に遣使して女の楽人を呼び、また、大臣たちに率更署へ女性の歌舞を見に行くよう命じた。買曾はそれに対して直接太子に「音楽をつくるのは頌徳であり、人神を感動させるものと聞いた。むかし韶夏のとき、容儀があり、咸英のとき、礼節があった。女(女楽)は冒瀆するものであるため、その当時女楽は存在しなかった。……女性の楽をよく聞く(見る)と、必ず艶めかしい思いに浸り、人間の心を乱し、意志を失う。そうすると、上に立つ者のすることを下の者が真似をする。次第に淫乱の風俗と化する。すると、国は破れ、百姓たちは乱れるということを引き起こすものである。しかし,もし朝政以外の余暇には私的の場で宴会の娯楽として、後庭で妓楽を楽しむことがむかしあったかも知れない。しかし、他の人に影響を与えられないよう……、道徳的な音楽を作り、優倡を止めて、雅頌を高揚することを伏して願う。」従って、率更署で女性の歌舞を見ることが中止された。諸使達はそれに応じで女楽をすべて停止した。〔筆者訳〕)

明らかに初唐の時には女楽という「哇姣動心、蠱惑喪志」の「淫俗」楽は皆の前で(公的場で)演じることが許されなかった。しかし、上例から見れば、儒教の道徳観念と人間の感情欲求とが激しく矛盾衝突していたのである。ただ,その時の「率更女楽、一切皆停。」は、女楽の公的な場で演じることのできないものであったのが、その時代の直前の事情だったのである。

ところが、玄宗が即位してから三年、左右教坊を設置したときには、左歌と右舞の妓女はすでに色芸として抜群のものであった。また、その中でもっと素晴らしい妓女は、宜春院に入って玄宗は自ら教えたこともある。唐の教坊は三千人の妓女がいて、宮廷の娯楽用の楽の役割を果たしていった。それと共に十部伎、二部伎及び燕楽、大曲などが成立しつつあって、外来文化、特に胡、俗楽は宮廷文化の中心になりつつあった。宮廷は文化の大きな変化の時代を迎え、国際主義的な姿を見せ始めた。このような新しい時代になると「女楽」は公的な場で演奏され、淫楽という観念が薄くなってきて、ほとんど女性の楽人を指す用語に転換していった。特に玄宗の宮廷では単に女性が演奏したものを女楽と記録するのでなく、また、音楽に関する章節に女楽という用語を適用することはなかった。薄い服を着て、長袖で踊った女の楽人は教坊に多かった。そして女楽より教坊の女優が演じた歌舞戯(散妓また、散楽の女妓であるもの)はもっと俗っぽいものであり、色芸併重(色芸を共に重んずる)のものである。宮廷の歌舞戯を担う教坊から女優などが多数現われ,それは中国演劇史の芽生えともいわれる。このような「色芸併重」の女楽、女優などが宮廷と民間の両方で盛んであったことは唐時代の詩や文献及び敦煌壁画などから推察できるし、その時代に特有の文化状況である。かつて、妓楽

という意味をもっていた女楽という用語が女性の楽人を指すものとなったことが唐時代の特徴と見られるのである。教坊、梨園は玄宗朝天宝の末年に、安史の乱のため、長安、落陽両京の宮苑は大きな打撃を与えた。音楽の諸施設も甚大な損傷を蒙り、女楽も多く散佚した。貞観二十一年に掖庭教坊妓女六百人を解放されたことは『旧唐書・順宗』に

「貞元二十一年三月、出宮三百人於安国寺、又出掖庭教坊女楽六百人於九仙門、召其親族帰之。」
（貞元二十一(805)年三月安国寺から宮女を三百人出し、また、九仙門から掖庭教坊の女の楽人を六百人出した。彼女達の親族を召し出してかれらに引き渡したのである。〔筆者訳〕）

と書かれてある。唐宮廷音楽の精華と言われる梨園も例外ではなく、唐末に女楽が逸れたことが唐の詩人杜甫の『観公孫大娘弟子舞剣器行』でわかり、公孫大娘を代表とする五十年の梨園の盛衰状況を表したものである。詩行には

「……梨園弟子散如煙、女楽余姿映寒日」
（煙のように　梨園の弟子たちは　散り散りになり　いま　寒々とした冬の日に　伎女の一人がわずかにおもかげをしのばせた「『唐代詩集・上』小野忍編訳、1979」）

とある。以上の二例から宮廷の教坊と梨園の女の楽人（掖庭教坊の六百人と観公孫大娘）が女楽と呼ばれていたことがわかる。

Ⅱ　日本における女楽

さて、日本で女楽という用語が使われ始めた当時は何を意味

したのか。中国唐時代の女楽を持っていた性格がある程度は受容されていたのか、いわゆる受容状態を明らかにするために、まず奈良、平安時代の宮廷に関する記録としての『六国史』における女楽という用語の出現例を調べてみよう。

なお、『六国史』という史料の性質上当然のこととはいえ、すべて天皇の行事に関わるものであることを指摘しておかなければならない。そして、史料は神代(紀元前六六〇年以前)から始まり、光孝天皇仁和三(887)年に及ぶ1547年以上の期間に及んでいるが、その中で「女楽」の記事は七四一年を初出として八八七年までの約一世紀の間に40例を数える。それはすべて天皇が五位以上、群臣及び外国の客に宴を張って客を招いた際の宴楽として奏させたものである。その中で大体三つの儀式が目立っている。「覧青馬」(12例)、「内宴」(9例)、「重陽節」(7例)である。残りの例についてはその期日に規則性がなく、また、演奏の目的も記録されていない。

次に、三つの儀式における女楽について個別に概観してみたいと思う。

「覧青馬」に女楽を奏する例が12例ある。それは常に一月七日に行われ、演奏場所はすべて紫宸殿、つまり正殿で行われた例である。

ところで、中国で春に馬を見る行事が春秋時代の『礼記』及び同時代の史籍の中に記されている。それが日本に影響したことはほぼ明らかである。しかし、中国では春に馬を見るときに音楽を奏するということは必ずしも多くはなかったようである。日本の文献によると仁明天皇の承知元(834)年の条に「覧青馬」ということが初出する。そして音楽を奏することは貞観二(860)年の条に始めて見える。その時に、ただ、「奏楽」とだけ書かれてある。貞観十一(869)年に「奏女楽」という記

事が初見する。そのことは、白馬会という儀式における「奏楽」ないし「奏女楽」という行為自体が、中国の儀式なり風習をそのまま模倣したのではなくて、おそらく日本の宮廷で独自に着想されたものだと考えるべきであろう。

また、『六国史』の『続日本紀』から『三代実録』までの正月二十日すぎの記事によると、内宴というのは天皇が王卿近習以外に数名の文人を召して、宮中の仁寿殿で賜酒、奏女楽、賦詩の宴を催す儀で正月二十日から二十三日までの間に行われたことになっている。しかし、内宴の儀については唐代以前の中国の文献では言及されている。日本の宮廷における内宴は、中国の五代や唐の「内宴儀」を受け取って、平安初期からそれを模倣実行し始めたものと考えられないだろうか。仁寿二(852)年正月二十一日には

「帝觴於近臣、命楽賦詩、其預席者不過数人。此復弘仁遺美、所謂内宴者也。」『文徳実録・三』

とある。これを、『日本後紀』弘仁三(812)年二月十二日の「幸丑、幸神泉苑、観花樹、命文人賦詩賜綿有差、花宴之節始於此矣。」なる記述と考え合わせて見ると、弘仁期に内宴の始まりがあったとみてよいであろう。そして、六年後の弘仁八(817)年の正月二十一日の内宴(曲宴)に女楽を奏したことが始めて記されている。このように、中国の内宴儀を受容した日本の宮廷の内宴が初期には音楽(舞踊)を奏してはいなかったことは文献によって明らかである。ところが少し後になると、音楽が内宴の儀で奏されるようになった。つまり、弘仁八年から内宴に際して音楽或いは女楽が儀礼として日本の宮廷で次第に奏されるようになってきたと考えられるのであるが、とくに五十

年ほど経過した九世紀の六十年代から宮廷に女楽出現の頻度が高くなってきた。女楽が宮廷行事に不可欠の要素となったのである。

さて、貞観七(865)年から仁和元(885)年までの二十年間に九月九日に女楽を奏する例が7 件ある。この七例を見れば九月九の重陽節には、天皇が紫宸殿に出御し、群臣に宴を賜り、また文人を召して、詩を作らせ、内教坊の女楽を奏させていることが分かる。

ところで、ある特別な祝日に、詩を作るという習慣は中国では唐から晋、三国時代まで遡ることができるので、日本の宮廷がその習慣を受け取ったと考えることもできる。史籍から見れば日本宮廷の重陽宴は七世紀終わりごろから中国民間における重陽宴の習俗を模倣し始めたものといえる。一世紀ちかく経って、宮廷重陽の宴が中国のそれの全面的な輸入となってきた。(それに対して、特に大同二年九月九日の詔を見れば分かる〔日本後紀・逸文巻十六〕)そして、「文人賦詩」が宮廷の饗宴のときの行事としてなされ、その後「内宴」にも使われた。また、重陽宴の中の「奏女楽」という儀式は中国から受け取ったものとは思えない。また、重陽宴の「奏女楽」は『六国史』で貞観十年九月九日の条に初見される。つまり、日本では重陽宴の初出から最初に「奏女楽」という書き方が出てくるのは二世紀近く後のことになった儀式である。女楽のこのような使い方は「白馬節会」にも見られたことである。

さて、以上まとめてみると、『六国史』における女楽の記述はその初出から最後の記述に至るまでの一世紀半ほどの間、天皇の饗宴に用いられた儀式としての音楽であるという性格はずっと変わらなかったことが明らかである。ただ九世紀中葉になってからに二十年間の女楽は厳格に宮廷の「三節」のための

専用的な儀式音楽となった。しかし、この「三節」は最も中国から伝わってきたものであるが、日本宮廷の儀式になってから次第に女楽を使って本格的な日本風に変化を遂げた。即ち、中国の女楽が淫楽の意味を持って常に娯楽のため、更に人間を指すものとしてプレゼントのように贈ったり、したりすることと全く異なるものである(1)。

Ⅲ　両国における女楽の演奏形態について

さて、以上用語レヴェルとして検討してみると唐と奈良、平安前期の女楽の用法はそれぞれ違うことが分かった。しかし、両国において一体どのように演奏されたのか。つまりその演奏状態について何か共通点があるのかを調べる必要がある。

中国のほうは唐以前文献史料としてあまり詳しく書かれたものがないようである。しかし、女楽の出現箇所の文脈から読めばある程度が分かってくるかも知れない。前述したように女楽はほとんど何部或いは何人から成る「一組の女性の楽人たち」である。つまり、女楽は常にグループで上演されたものである。しかし上演するときにはどういう楽器で演奏したのかについては隋、唐以前の文献からはほとんどわからない。しかし、『楚辞』に「肴羞未通、女楽羅些、陳鐘按鼓、造些新歌。」また、前述上げた『梁書・八』の例のなかに「何必絲与竹、山水有清音」と太子は左思の招隠詩歌った。そこからみれば女楽が演奏楽器としては八音における、金、革、絲、竹四種類が使われたと書かれている。鐘と鼓を用いた女楽は『北史・八十二』中にも記されている。しかし、唐では鐘と磬の楽器が宮廷にしか置かれなかったことは『唐六典』に法律として定められている。つまり、唐の女楽の場合、大臣や貴族等個人が鐘という楽器を持ってはいなかったわけで

ある。もちろん女楽の上演は楽器の演奏ばかりではなく、踊りもあるはずである。『隋書・賀若誼傳』には

「誼家富於財……(中略)毎邀賓客、列女楽、遊集其間。」

がある。つあり誼では賓客を招くときはいつも女の楽人を一列に並ばせて踊らせ、その間に入って、ゆっくり踊り手を見て歩いたのであろう。しかし、どういう楽器を使い、どういうふうに踊ったかについては、唐以前の文献資料では記されていないようである。唐の文献には「女楽」が出でくる箇所で演じる様子は記録されていないようであり、貴族、豪族など女楽は人間を指すものとする例がほとんどである。しかし、宮廷における宜春院、内教坊、教坊の女の楽人は演じる楽は『教坊記』に詳しく記録がある。以下『教坊記』における女楽をまとめて述べて行きたい。

1 楽人の構成

妓女及び楽工(男性)から成る教坊楽人の中心をなす妓女に、演技、外貌によって四種類の妓女に分けられ、等級がつけられ、それぞれの待遇が異なるのである。簡単にまとめてみると次のようである。

①　内人　最高級といえ、宜春院に入ったもので、皇帝の前に出演するもので前頭人、また宜春院人とも称した。その家と米を教坊に賜り、月二回及び誕生日は家族で会うことが許され、厚遇を受けたものである。内人は他の楽人に比べて容貌、楽(舞)伎の上で優れたものである。

②　宮人　雲韶院に入って、出身が賤隷であり、演技も低下するものである。内人の不足の場合は宮人を以て補ったもの

である。

③ 搊弾家　平人の女で容貌の優れたものであり、琵琶、三絃、箜篌、筝等の楽器を専修したものであり、搊は手で絃楽器を演奏することである。搊弾家は楽器の演奏には優れていたが、舞踊のほうは内人と比べものにならないことである。

④ 雑婦女　上演するときに楼下の両院の歌人と交替舞台に上がり、歌唱するものである。

2　出演　内容

教坊での出演について、『教坊記』が最も重要な文献である。それによると、主に三つの内容が表れる。

① 大型歌舞　宮廷立部伎の聖寿楽(唐武后作曲)は開元十一年に教坊の妓楽に改作して教坊に移された。それは何十人以上の妓女が各地方の多彩な舞い衣(五方色衣)を着たショウ的な大型歌舞である。

② 舞踊　軟舞と健舞二つ種類の舞踊様式として『教坊記』と『楽府雑録』に記されている。そしてそれぞれの舞踊の曲目も多く記録された。軟舞は「春鶯囀」「緑腰」「涼州」「蘭陵王」「甘州」などがあり、健舞は「柘枝」「大渭州」「剣器」「胡旋」「胡騰」などがある。軟舞、健舞は『教坊記』『楽府雑録』にはどういうふうに踊ったかの説明がないが、同時代の史料から見れば、テンポがゆっくりで柔らかく美しい踊り・スピードが速く健やかで強い踊である。唐の詩人李群玉の『長紗九日登東楼観舞』に

「南国有佳人、軽盈舞緑腰」

……

翩如蘭苕翠、婉如游龍挙

……

慢態不能窮、繁姿曲向終」

とあり、軟舞「緑腰」がゆっくりしていて美しいことが詳しく記されている。又、「春鶯囀」も有名な軟舞であり、当時日本と朝鮮へ伝わっていったものである。それは亀茲風の様式を持っていた舞踊である。「春鶯囀」の成立については、朝鶯の鳥声を聞いた高宗が亀茲楽人白明達にこの曲を作って命じたことになっている。「春鶯囀」はかなり胡風(亀茲風)をもつ曲は唐・元稹の時『法曲』にも詳しい描写がある。そして、「春鶯囀」の舞踊は一人舞姫がゆっくり一枚の絨毯の上で前後に往還することが朝鮮の『進饌儀軌』に説明があり、図もついている(下図1)。

図1「春鶯囀」軟舞図

このような一枚の絨毯の上で踊ることが胡からの風習である。『楽府雑録』には「胡旋」は小さく丸い絨毯で縦横に跳ぶように踊るが両足は絨毯に離さないことが記されている。そこから見れば「春鶯囀」は朝鮮への伝播を見る限り、胡、俗風の様式をかなり持っていたわけである。

さて、教坊における大型歌舞、軟舞、健舞、を除いて散楽、百戯も重要な内容である。その中に俳優(女優)、歌舞戯は戯劇になる原始的な形であることは『教坊記』と『楽府雑録』によると「踏揺娘」「抜

頭」「大面」「窟壘」「参軍戯」などの歌舞戯レパートリーがあり、それはすべて民間からの物語によって作り出したものである。その中に特に「参軍戯」はその時俳優による演劇の代表的なものである。つまり歌舞戯という演劇的なものを上演した妓女は「女楽」と言わないであろう。又、雑伎に対して、『教坊記』には筋斗家裴承恩と竿木候氏の男性名前が出ているが、もし女性の出演であった場合は、性格から見れば「女楽」とも言わないであろう。ただ、「聖寿楽」的な大型歌舞及び柔舞のような歌舞を中心にしてショウ的な色芸を共に重んじる特性は女楽と見てもよいだろう。もちろん搊弾家は楽器を専門にして女楽に属するものである。

3　楽　器

教坊の搊弾家が出演あるいは教習したときには琵琶、三絃、箜篌、筝などが『教坊記』に記されている。実は当時胡、俗楽の混合することが宮廷における著しいことである。前述したように軟舞、健舞及び散楽はかなり北方の影響を受けた。『楽府雑録』の胡部条によると、琵琶、五絃、箜篌、筝、篳篥、笛、方響、拍板、小鼓、鈸子がある。このような楽器は南唐周文矩の女楽『合楽図』のなかにほとんど残っている。当時胡楽が盛んに行われたことが一般に見られる。

以上が唐の宮廷楽の教坊における出演内容であるが、一方日本のほうは平安前期の『六国史』には女楽の記事がかなりあるにもかかわらず、ただ、どういうふうに演奏したのかは僅か一か所だけ天皇は豊楽殿で渤海客に招したとき、女楽を出演したことが『三代実録』には次の記事がある。

「元慶七年(883)五月三日、天皇御豊楽殿宴渤海客徒……雅楽

寮陳鼓鐘、内教坊奏女楽、妓女百四十人遞出舞。……」『三代実録・四三』

百四十人の妓女が次々に踊り入れたことを描写しているがこれは内教坊の女楽の内容の一部を表現したものと見てよいであろう。「奏女楽」の演奏楽器は書かれていないが、音楽を奏した(伴奏或いは歌)ことがあるべきであろう。即ち、当時内教坊の女楽は大型楽舞と見てよいであろう。また、女楽は雅楽器(鐘、鼓)を持っていた雅楽寮と一緒に出演したことから見れば平安朝の女楽は儀式性を用いたことは明白なことである。

そして、日本平安前期において「奏女楽」は具体的にどういう内容、つまり楽器や演奏形態などの詳しいことについては記されていない。ところが、史書だけでなく、文学作品にも目を向ければ、少し後の『源氏物語』において女楽は出現し、その演奏状況を詳しく描写した箇所がある。『源氏物語』において女楽という言葉が出てくるのは二ヶ所しかない(若菜下)。それは翌年朱雀院五十歳の御賀を計画するきっかけで女楽を試楽として奏したことが記されているものである。そこで登場した女楽の演奏者は主に六条院の婦人である。六条院の婦人達の身分はいろいろあるが、しかし、そこで試楽を参上して出てきた名前から見らばかなり高い身分の貴族達である。彼女達はそれぞれの楽器を担当して演奏した。例えば、女三の宮は琴、紫の上は和琴、明石の上は琵琶、女御は筝の琴である。そして、六条院の婦人達によって絃楽器を中心にして女楽を行なう他、貴族の男性も参入したことが「若菜下」に書かれている。

「……右の大殿の三郎、尚寺の君の御腹兄弟、笙の笛、左大将の御太郎、横笛と笛かせて……」。

つまり、彼等は管楽器の担当者として女楽の演奏に参加した。これによると女楽の演奏者は女性ばかりではなく、男性も含むことが分かる。

次は、女楽の演奏楽器についてもう一回『源氏物語』を見てみよう。それらの楽器をまとめてみると次のようになる。

琴(七弦琴)、琵琶、和琴、箏、笙、横笛。

中国の女楽に比べてみると、打楽器が出現しないうえ、日本の伝統楽器和琴が登場しているのが興味深い。すなわち、楽器から見ると、平安中期の宮廷における女楽は和様への変化の痕跡が見られる。当時和琴が使われた場面は次の記事にとってわかる。

「……和琴こそ、いくばくならね調べなれど、あと定まりたることなくて、なかなか女のたどりねべけれ、春の琴の音は、皆掻き合はするものなるを、乱れるところもやと、なまいとほしくおぼす。」

(……紫の上の和琴はもともとそれほどの変化のない楽器であるけれど、奏法に一定のものがないので、却って女はとまどいがちであろう。春の和琴の音色は他の楽器とそろっな合奏するものだから、和琴の調子が狂うことはないだろうかと、気が気でなく思っていらっしゃる。〔中田武司訳〕、1986)

その記事から見れば光源氏は和琴の伝統的な性格から出発して他の外来楽器と合奏することができるかどうか不安に思っている心情を表している。つまり、ここは日本の伝統楽器が中国から伝来の楽器との融和する段階と見られる。

また、上述したように琴(七絃)という楽器は『源氏物語』における女楽には出現した。琴という楽器は中国における文人、士大夫、特に隠士というハイプライド階層の使う楽器である。文人、隠士らの深い感情を表すものとして、かなり個性を持っている楽器であることが中国の文献にしばしば

記されている。そして、琴はそういう性格を持って中国の古代では合奏用の楽器としては考えられない。即ち、琴は他の楽器と合奏することが中国の使い方とは異なる、和様化の方向性を示している。奈良朝から琴は日本に伝わってきて、そういうハイブプライドを持っていた性格も一緒に伝来したようである。教育された貴族層におけるごく一部の人が演奏できる。そして、それらの人達は貴族達に尊敬されたわけである。それは奈良・平安朝の日本は儀式と音楽の関係から政治と音楽へつながっていたかも知れない。『源氏物語』には政治と音楽の関係についてかなり書かれているが、貴族達は音楽の演奏を出来るようになることは成長を示す重要な印である。特に中国からの外来楽器は大事にされたようである。琴はその中で典型的な事例である。光源氏が琴を引く名手として尊敬され、そして、女三宮に教えたことについて詳しい描写がある。音楽は貴族達の品位、修身と密接的な関係があることが平安中期の特徴であろう。

さて、女楽の演奏調子については試楽の場面には一か所だけ書かれている。調絃のことについては壱越調と記された。それは唐楽調から日本に伝わってきたものである。平安朝に入ってから約五十年を経たころ、仁明天皇(833 ~ 849 在位)の前後のごろ,楽制改革で音階は呂旋音階と律音階を整理して、調子は左右に分けて唐からの六調の一である壱越調は左方になっている。

また,女楽の演奏場所は寝殿である。寝殿は寝殿造りの構内中央に位する本殿。「寝」は中国の正寝の義によったもので主要な殿舎の意である。主人の居間または客間に使用する。『源氏物語』における寝殿に西に女三の宮、東には里下がり中の女御がいるところである。

Ⅳ 受容の問題点

以上、中国の唐時代と日本の奈良、平安時代におけるそれぞれの女楽の用いられ方を分析することによって、その名称は同一であるものの、実体に関してはかなり違うことは前述の通りである。それに対して次の図2のようにもう一回まとめてみよう。

図2,女楽の伝播と変容 一中国から日本へ一

先ず、宮廷音楽の出演の目的についてみれば、儀式音楽と娯楽の二種類の音楽に分かれる。唐における儀式音楽の担い手は太常寺の男性を中心にしたのである。しかし、盛唐期の高潮文化を形成した大唐燕楽及び胡、俗楽を融合した梨園の法曲及び教坊の散楽、歌舞戯などは唐文化の主流とみなすことができる。その中に梨園、教坊における自由をなくした女楽は当時盛唐文化に対して大きな役割を果たしたことは事実であり、中国の音楽史上に無視することのできない部分である。そして、日

本に伝わってきた唐楽は儀式用の雅楽ではなく、娯楽用の燕楽と一般的に考えられる。中国の燕楽は日本に伝来してから雅楽になって、儀式音楽として使用された。中国の女楽は宮廷(公的な場)と貴族の個人(私的の場)両方に存在していたことは前述の通りである。しかし、奈良、平安前期の日本は唐との文化交流としてはあくまでも宮廷レヴェルと思われる。つまり、遣隋使、遣唐使は唐の大型燕楽及び公的な教坊女楽を学んで、日本の内教坊の女の楽人に「女楽」をさせたと考えてよいであろう。日本の内教坊は唐から伝わってきたものであって女性の音楽の教楽機関であった。それ等の演奏者は唐と同じような女性のプロであった。しかし、早い時期の日本に出現した女楽の演奏内容についての記録資料がないことは非常に残念なことである。また、日本宮廷及び貴族等は女楽を娯楽として用いられるかどうかの記録がないので判断もできないのである。

そして、ここで問題になるのは、なぜ中国では儀式音楽にならなかった女楽が日本に伝わってきてから完全に宮廷の「三節」に定着したのか、なぜ中国では女楽に対してプレゼントのような献上ないし下賜されるもの(人間を指すもの)が一般的な用法なのに、日本に来てからそういう性格が失われ、正式的な音楽のジャンルになってしまったのか。つまり、両者の担い手及びその組織が公的であることは同じなのに、演奏の目的が違う方向へいってしまったのである。この問題に対しては両者の「女楽」の歴史背景、つまり両国の文化土壌を調べる必要がある。ここでもう一度中国の歴史を遡ってその歴史における女楽の地位と役割を検討してみよう。

中国で女楽という言葉は、その発生時から、人を堕落させ、風俗を乱すような淫楽であるとして、当時の人々に受け取られて

いた。こういう受け取られ方は春秋時代の文献の中でもよく見られる。その後、唐代までの十世紀ほどの間、女楽は淫楽であると考えられていたことは事実である。前述したように女楽はほとんどの例が皇帝と大臣の間において献上あるいは下賜されたものである。また大臣たちの私邸で女楽を奏した例は娯楽のために用いられたものである。中国史上、女楽がそのような性格を持つのは、宮廷文化と密接的な関係があるに違いない。実際、中国古代の宮廷文化において儒教の「礼楽」思想は主導的地位を占めていた。音楽の主な役割は感覚器官を満足させるいわゆる芸術ではなく、政治のため,道を治めるために存在するものであったのである。漢代に編纂された重要な儀礼書『礼記』の中の「楽記」には音楽と政治に関係が明確に記述されている。したがって、中国では女楽は悪い印象が与えられていたので、楽人の宮廷における身分が低かったのは当然である。その楽人達は宮廷の禁中において自由を失った存在であったが,唐盛期を過ぎた玄宗朝の終わりに禁中の妓女が解放された。

そのほか、隋、唐の文献で音楽に関わる「音楽誌」という節の中には女楽という言葉が一か所も記録されていない。更に、宮廷での女の楽人が一番多いところは内教坊、教坊であるが、これについて詳しく記された随筆『教坊記』でその補録のなかに一か所だけ『論語』からの「斉遺魯以女楽」を引用する例を除いて、その正文あるいは全文のほかでも女楽という言葉は出ていない。当時、女の楽人は内人、前頭人、妓女、宮女、内妓、女妓等と称された。このことから、中国の女楽が人間を指すことがよく分かり、それで、歴史記述者等は女楽に対して悪いイメージを持っていたことも読み取れるだろう。女楽は、音楽と関係のある章に記されるべきなのに、別の章に出現している。つま

り、献上または下賜される娯楽として取り扱われるような箇所に出現し、そこで女楽と呼ばれたのである。それも女楽というものが宮廷にとって好ましい音楽として認められていなかったよい証拠であろう。

さて、『六国史』に収載された女楽の例は四十件ある。その中で「内教坊奏女楽」の例は十五件(教坊二件)で三分の一以上を占めた。内教坊の制度が中国から日本に伝わったが、日本でも「女楽」を奏した女性の演奏者の身分は低かったかも知れないが、しかし、日本の女性の楽人が貴族の位階に列せられることもあったことは『続日本後紀』に

「承知十一年正月庚子、……叙内教坊妓女石川朝臣色子従五位下。」

また、

「承和十二年正月丁卯、是日有勅、授内教坊倡女宍人朝臣禎刀自従五位下。」

と記されていることによって明らかである。これによると、日本の宮廷には内教坊の女の楽人に対する偏見あるいは差別はあったかもしれないが、しかし彼女達は朝臣の姓を持ち、従五位下にいわゆる叙爵されて貴族という高い身分になることができたのである。つまり、女の楽人に対する態度や処遇に日本の宮廷で女楽が儀式音楽として認められる文化土壌が現れているのではないだろうか。

一方、唐の教坊は礼楽を握った最高の行政機関「太常」とはなれなかったことが『新唐書・百官三』の条にはっきりと書かれ

ている。

「開元二(714)年又置内教坊蓬莱宮側、有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊、掌俳優雑伎、自是不隷太常、以中官為教坊使。」

(また、開元二年に蓬莱宮側に内教坊が置かれた。そこには音声博士、第一曹博士、そして第二曹博士があった。京都には左右教坊を置き、俳優と雑伎を司る。その時から太常と分離した。中官は教坊使となった。〔筆者訳〕)

教坊は歌舞、俳優雑伎を司る主体とする女楽は宮廷の娯楽に奉仕するものであることがそこで決まっていた。教坊は太常と離れる理由は『教坊記』の補録1に

詔曰…『太常礼司、不宜典俳優雑伎。』乃置教坊……

と太常は礼儀(楽)の司であって、俳優雑伎をすることが相応しくないため、教坊を設置することが天皇の詔からと直接説明した。つまり、教坊の女楽は俳優、雑伎という娯楽の楽を担当して、宮廷儀式の音楽の役割を果たす資格はなかったわけである。

しかし、当時の日中文化交流を辿ってみると、日本の宮廷が大陸文化を吸収する目的の実体は、恐らく、対外的には文化的大国であることを誇示するためであり、国内に向けては天皇を中心とする大和朝廷の優越性と権威を地方豪族に見せ付けるものであった。つまり、その輸入品に対して、個人の教養、趣味また娯楽のためだけのものではなく、国家的な要求によるものであった。このような情勢の下で大陸の外来文化は実体はどういうものであるのかを無視して、いいものとして宮廷におい

て使用した。中国の民間に行われていた重陽節は日本に伝来からのち宮廷行事になったのである。唐宮廷娯楽用の燕楽は日本に伝わってきてから雅楽という名称のもとに国家儀式のために用いられるようになった。女楽のこのように異なる方向への使い方も、恐らくその時代背景に関係があったと見てよい。

このように両国の女楽の歴史背景からみると、両者は「内教坊」の女楽であるが、全く異質なものであることを指摘しなければならないのである。したがって日本の女楽が中国の内教坊の女楽から受容したのは、形、用語のレヴェルだけだと考えられるのである。

中国の女楽がどういうきっかけで日本の宮廷の受容されて、儀式音楽のジャンルとして用いられるようになったのかについては史籍の中に記述されていないため、本稿では明確な結論を下すのは難しい。しかし、両国における宮廷に文化背景を比較することによって、中国の女楽は儀式音楽にならないのに対して、日本の女楽は儀式音楽になったという事実が説明できる。上記史料の分析によって、八世紀の始め、日本は中国から女楽という用語を受容して、恐らくそれまでにあった神楽などに奉仕する采女たちの女楽を「女楽」として宮廷の儀式に正式に採用されたというを仮説に導き出すことができる。

そして、日本における初期の女楽と平安中期の女楽を比べてみると大きな変容の跡が見られる。ここで『六国史』は奈良、平安初期の史料、そして『源氏物語』を平安中期の貴族等生活を描写する代表的な資料の一つとして取り扱うなら、中国の唐、そして、奈良、平安初期、また、平安中期三つの時期における「女楽」の諸相は次表1のように整理できる。

表1 「中国と日本における女楽」

時間 / 項目	唐(中国)	奈良、平安初期の日本	平安中期の日本
機会	不定期	白馬節会、内宴、重陽節	翌年朱雀院50歳の祝いの試楽
場所	宮廷および貴族の私邸	紫紫宸殿、丰乐殿、仁寿殿等正殿	寝殿
演奏者	失去自由的女性乐人	内教坊的女性乐人	六条院的贵妇人与贵族男性
演奏样式	合奏、歌舞等	乐舞等	合奏与舞蹈
使用乐器	琵琶、竖箜篌、筝、笙、方响、横笛、拍板、尺八	不清	琴(七弦)、琵琶、筝、和琴、笙、横笛等

まず、初期日本の女楽の演奏は国家儀式のために使われたものである。演奏の場所は宮廷の正殿で行われ、演奏者も内教坊に属する専任の人物が行なった。つまり、奈良朝は国家主義を背景にした朝殿楽(吉川、1977)である。この場での女楽の性格は少なくとも『六国史』の最後(仁和三(887)年)まで継続された。しかし、その直後、日本の政治は大きな変化を迎えた。寛平六(894)年には遣唐使が停止され、続いて日本人の海外への渡航も禁止され、また、四世紀末から続いた外国からの入貢は延喜二十(920)年までにすべてなくなった。日本は閉鎖的、排外的な時代に移ったので、渡来した外来文化は自文化に吸収され、変容の時代に向かったといえる。平安前期のような宮廷の女楽が頻繁に使われることが少なくなってきた。十一世紀の日記、『小右記』では天元一年から長元五年までの五十五年

の記録の間には僅か二ヶ所しか出てこなかった[2]。また、『御堂関白記』の二十三年(長徳四年~寛仁五年)の記事には女楽は一か所しかない[3]。そして、同時代の他の日記、例えば、『権記』『九暦』などには女楽の記事はほとんど記されていない。つまり、平安中期までの女楽は宮廷儀式として使われる例は少なくなってきた。「三節」には「白馬節会」しか残らなかったのである。

一方、平安朝中期には、貴族たちが個人で使用したことが『源氏物語』の記事から判るが、このことは注目すべきである。そこで女楽の演奏機会は随意性となってきた、つまり音楽の稽古、練習に使われたものである。具体的な演奏内容である調子(壱越調)や楽器(ほとんど)が中国からのものを用いられたが、その楽器の使い方や組合わせ方などは和様化へ変化してきたことは前述した通りである。そして、演奏場所は正殿から寝殿に移され、つまり公的な場から私的な場へと変換したことによって女楽儀式性がなくなった代わりに、音楽の素養や修身などを貴族たちが追及しようとするものへと変わったのである。「若菜下」に見えるように

> 女楽こころみさせむ。ただ今のものの上手どもこそ、さらにこのわたりの人々の御心しらひどもにまさらね。
>
> (女心をやらせてみたい。現今の音楽に名手たちはとてもこの六条院のご婦人方のおたしなみの心にはかなわないでしょう。〔中田武司訳、1986〕)

と光源氏が語った。そにで源氏が六条院の婦人達の演奏素養を賛美したことからみて、当時音楽の芸術性は貴族階層にとっては大切なことであったと思われる。つまり、音楽は貴族個人

の感情を表すものであることが『源氏物語』のなかよりはっきりと伝わってくる。

さて、演奏者、つまり担い手のことについてもう一度中国から日本への伝播経路から見てみよう。中国における公的な場でプロの教坊の女性演奏家であった女楽は奈良、平安前期の日本宮廷はそれを受け取って異なる演奏目的と使い方の方向へ行ったが、それは両国における異なる宮廷を取り巻く文化背景により、異なる音楽文化の受容に際し、使い方と目的が異なるからである。しかし、両国女性の担い手は一致していた。ただ、十一世紀になってから国家主義であった「朝廷楽」として使われた女楽は二つの方向へ分岐していった。特に私的な場で、演奏者は内教坊の女性から六条院の貴族たちに変わってきて、貴族化されたことがその時代の特徴になった。そこでの女楽と中国では貴族に用いられた女楽とは全然別なものであるのは担い手から見れば分かる。つまり、女楽の演奏者はすべて六条院の貴婦人と貴族の男性である。女性と男性が一緒に参上し、女性達はそれぞれの絃楽器を担当し、男性達は管楽器を演奏した。彼等はもちろんアマチュアであり、自ら女楽を演奏したりするのは、中国では淫楽とされた女楽のイメージは全く存在しなっかったことが判断できるだろう。一方、それによると、平安初期における管楽器を触れることができなかった女性ばかりの女楽に対して、管楽器が入ってから、かなり音楽の様相が変わってきたことも想像できる。ここで「女楽」は女性だけによる演奏スタイルではなくなり、ただ一つのジャンルとして生きていた。従って、両国における同じ「女楽」というものが全く異質の中身であることを指摘しなければならないのである。特に唐と平安中期に変容された「女楽」は両方貴族等に用いられたものであるが全然別のものであったことは事実とみ

てようだろう。

以上女楽を検討し、分析した結果、奈良、平安時代の日本宮廷は各各の程度に応じて唐文化を受容したことが判明した。しかし、中国から舶来品としての女楽が日本の宮廷文化の中に置かれたとき、そこには受容の問題として吸収と反発の二つの可能性があったはずである。吸収はされたが当時日本は唐文化との文化落差が大きく、外来文化を完全に吸収できたとは考えにくい。言い換えれば、外来文化の吸収が常に受容層に応じて自分の文化のフィルター透過を伴っており、つまり外来文化の歪曲ないし、自分の理解できる方向への意味付けで解釈し直し、受け止めたと言えることは間違いない。異文化を自文化に変容させ、自己の文化の一部分にしたと言えるのである。即ち、中国文化の受容における国風化,和様化と言える。このような文化触変のあり方は奈良、平安期の日本の宮廷及び貴族等の文化のなかで重要な特徴を示すものと考えられるのである。

本文は1994年東京:『雅楽界』60号に掲載された

— 注 —

(1)『六国史』における奏女楽の四十例のなかに天平宝字三年正月二十七日の条に次の記録がある。

「大宝藤原恵美朝臣押勝宴蕃客於田村第。勅賜内裏女楽并綿一万屯。当代文士賦詩送別。」(『続日本紀・二十二』)

そこの女楽を賜うのは(渤海国)蕃客の送別会で内裏の女楽を演奏としてプレゼントのようなことを指すのか、あるいは女性の演奏者を蕃客に賜うことを指すのかがはっきり分からない。文から読めば女楽が綿一

万屯を賜うことと繋がっているから、女楽は人間を指すものではないことを排除できないが、しかし日本の奈良、平安時代における女性の演奏者は人間として贈ったり、したり習慣がないので、そこで上例は人間を指すこと　としても、その時代の典型的な例ではなく、あくまでも例外的なものであることが推察できるだろう。

(2)「寛弘二年正月七日、丙辰(中略)……仰御酒勅使、依及更深如(女)楽二曲、不令奏遺曲了。……」『小石記』
「万寿四年正月七日、已酉(中略)……更退下催内教坊奏、……令仰女楽只奏二曲之由。……待女楽了、此間上達部拝舞。……」『小石記』

(3)「寛仁三年正月七日、乙丑、節会如常、有御出、停女楽云……」『御堂関白記』

【引用文献】

『管子』　一九七七(昭和五十二)年　東京・富山屋
『楚辞』　屈原　一九七三(昭和　十二)年　東京・集英社
『論語』　加地伸行他共訳　一九八七(昭和六十二)年　東京・角川書店
『三国志』　陳寿　一九五九年　北京・中華書局
『梁書』　唐・姚思安　一九七三年　北京・中華書局
『隋書』　唐・魏徵他　一九七三年　北京・中華書局
『通典』　杜佑　一九八八年　北京・中華書局
『舊唐書』　張昭遠　一九七六年　北京・中華書局
『新唐書』　欧阳修　一九七五年　北京・中華書局
『唐詩三百首新編』　馬元　一九八五年　湖南・丘麓書社
『唐代詩集・上』　小野忍他編訳　一九七九年　東京・平凡社
『唐六典』　李林甫　一九九二年　北京・中華書局
『日本後紀・上』　一九四〇(昭和　十五)年　東京・朝日新聞社
『日本後紀・下逸文』　一九四一(昭和　十六)年　東京・朝日新聞社
『続日本後紀』　一九四〇(昭和　十五)年　東京・朝日新聞社
『文徳実録』　一九四〇(昭和　十五)年　東京・朝日新聞社
『源氏物語』　紫式部　一九八〇(昭和五十五)年　東京・新潮社
『源氏物語』　中田武司訳　一九八六(昭和六十一)年　東京・専修大学出版社

『軟舞』　『中国大百科全書・音楽舞踊』　一九八九年
北京・中国大百科全書出版社

【参考文献】

『源氏物語と音楽』　中川正美　一九九一年　大阪・和泉書院
『源氏物語の音楽』　山田孝雄　一九三四(昭和　九)年　東京・宝文館出版社
「音楽の伝播と変容」『日本の音楽? アジアの音楽』3 伝播と変容
山口修　蒲生郷昭　一九八八年　東京・岩波講座
「アジア音楽の国際交流」『日本の音楽? アジアの音楽』3 伝播と変容
岸辺成雄　一九八八年　東京・岩波講座
『唐代音楽の歴史的研究・上下』
岸辺成雄　上一九六〇、下一九六一　東京大学出版社
『日本音楽の歴史』　吉川英史　一九七七(昭和五十二年)　大阪・創元社
『唐戯弄・上下』　任半塘　一九八四年　上海古籍出版社
『唐声詩・上下』　任半塘　一九八二年　上海古籍出版社
『教坊記』　唐・催令欽一九八九年　上海古籍出版社
『楽府雑録』　唐・段安節一九八九年　上海古籍出版社
『小右記』　藤原実資　一九七六(昭和五十一年)　東京・岩波書店
『御堂関白記』　藤原道長　一九五四(昭和二十九年)　東京・岩波書店
『九暦』　藤原師輔　一九五八(昭和三十三年)　東京・岩波書店
『権記』　藤原行成　一九六五(昭和　四十年)　東京・臨川書店

この論文は、次の二つの研究を基礎にして、その後さらに追跡調査した結果を反映させて新たに書き下ろしたものである。

『日本古代における中国音楽の受容』一九九二年一月、大阪教育大学大学院教育研究科修士課程の修了論文(指導教官馬淵卯三郎教授)。この修士論文では女楽以外に乱声と踏歌についても論じた

『日本古代における中国音楽の受容—女楽の場合—』一九九三年四月十七日、大阪芸術大学にて(社)東洋音楽学会関西支部第一六三回定例研究会口頭発表。

奈良、平安期的日本是如何接受、同化中国踏歌的

在日本的历史记载中,“踏歌”这一术语最初出现于七世纪末。那是由唐人、汉人直接在日本宫廷演奏的,也就是说,日本踏歌的最初演奏实体是来自中国的。那么,传入日本后的踏歌,其演奏样式以及实际用法是否完全踏袭、沿用中国的?或是说在多大程度上适应于日本风格进行变化,或被同化为日本踏歌了?对此,以下分3个部分来进行分析、阐述。1,中国原始的踏歌(唐及唐以前)。2,日本奈良(710-794)、平安(794-1185)时期的踏歌。3,异文化接纳过程中的问题点。

一、中国的踏歌

“踏歌”从这一术语的本身来看,是一边用脚踏地踩拍,一边唱歌。这里的“踏”可以说是舞蹈的初期形态。踏歌最初什么时候出现在中国史上的,没有明确的记录。但是踏歌一词在史籍中出现之前,众人手与手相连,脚踏地踩拍的表演形式已有记录。晋的《西京杂记》卷3中有这样的记载:

十月十五日,共入灵女庙,以豚黍乐神,吹笛击筑,歌上灵之曲。既而相与连臂踏地为节,歌赤凤皇来。(20页)

这是在秋收前后,为了祈求丰收,以食物、音乐舞蹈来娱神的一个例子。像这种"连臂踏地为节"又歌唱的表演形式在后来的史籍中亦能见到。《梁书》卷39中有:

……作杨白华歌辞,使宫人昼夜连臂踏足歌之……。(556页)的记载。《北史》卷48

……日暮罢归、(尔朱荣)便与左右连手踏地,唱回波乐而出。(190页)

此外,《隋书》五行志中又有"周宣帝与宫人夜中连臂踏碟而歌"(639页)的记录。

上例中虽然踏歌一词没出现,但是歌舞者们手与手相连(连臂、连手)的同时,又踏足、踏地的应着歌拍踏节舞蹈。可以说这是踏歌一词出现前的演出形态。

到了唐代,踏歌作为大众性的娱乐歌舞在民间和宫廷都达到了十分盛行的地步。这在当时的史籍其他的文献中得到反映。李白的〈赠汪沦〉诗有"李白乘舟将欲行 忽闻岸上踏歌声"。顾况的〈听山鹧鸪〉中则有"夜宿桃花村 踏歌接天晓"。另外,徐铉的踏歌词〈寒食成判官垂访因赠〉中又有"还巷踏歌深月夜 隔巷吹管数枝花"等都形象地记载了民间野外盛行踏歌的情景。其实这种流行于民间的踏歌也波及到了宫廷。正月十五日(上元日)的夜晚,睿宗皇帝在安福门看灯,宫廷的内人,即内教坊的女乐人们手牵着手(连袂)踏歌。女乐人们通宵达旦地踏歌,取乐于百官僚臣。[(1)]踏歌

在宫廷作为特别的娱乐活动被广泛地应用,其规模亦十分之大。唐·大中(847-860)初年中有这样的记载:

> 太常乐工五千余人,俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣,备百戏。帝制新曲,教女伶数百人,衣珠翠缇绣,连袂而歌,其乐有播皇猷曲,舞者高冠方履,褒衣博带,趋走俯仰,中于规矩。又有葱岭西曲,士女踏歌为队,其词言葱岭之民乐河湟故地归唐也。《新唐书》礼乐,478页

这里对宫中女踏歌的上演情景作了比较详细的记录。女乐人们穿着珍珠翡翠所饰的服装,手拉着手(联袂而歌)。舞人们戴着高帽子,穿着方口大鞋,博大宽松的衣带,在一定的规则范围内一府一仰地朝前歌舞。

上例中太常、俗乐乐工有五、六千人之多,其规模之大可见踏歌在宫廷盛况的一斑。其实以歌唱、节拍为特点的踏歌盛行也直接影响到当时的文学样式,产生了唐代独特的〈踏歌辞〉的新样式。初唐太宗贞观(627-649)年谢偃二首五言八局的〈踏歌辞〉最初问世。半世纪后,即睿宗景云(710-712)年又出现了崔液的二首五言八句诗。紧接着于玄宗开元(713-741)初年产生了张说的七言四句体的踏歌辞,这一体裁很流行,顾况、陈去疾、刘禹锡等都留下了许多七言四句体的踏歌辞。由此可见踏歌的节奏到了唐代被规范化了,即以五言、七言的韵律节奏为主来歌唱,这是毫无疑问的事实。

接下来再让我们看看踏歌的演奏场所与演出形式。关于踏歌的演奏场所,前述李白的"忽闻岸上踏歌声"以及顾况的"踏歌接天晓"中可见踏歌是在野外进行的。而刘禹锡的踏歌辞"桃蹊柳陌好经过　灯下粧成月下歌"则具体描写了民间踏歌是在柳陌桃蹊间、灯花月下进行的。其实踏歌不完全只是在室外进行,室内也举行。崔液的五言〈踏歌辞〉"采女迎金屋　仙姬出画堂

中”的“金屋、画堂”则描绘了在室内的踏歌情景。该辞的后句“歌响舞分行 艳色动流光”则将列队分行的采女、仙姬们在光照下艳波流动、富丽精致的情景描绘得栩栩如生。唐·开元进士尉迟匡有“观内人楼上踏歌”的诗句。《教坊记》里则有“楼下戏出队”的记事。因此，当时不仅有室内踏歌，还有楼上楼下之分。而从以上的“出队、舞分行、踏歌为队”等的字句来看，踏歌的演出形式一定是手连手成行为队地进行的。

另外，这里值得一提的是唐代，特别是民间，无论是城镇还是乡间有歌舞之地都被称作“歌场”。唐《乐府杂录》鼓架部中有“苏中朗……每有歌场，辄入独舞。”其实歌场也被称作舞场。带舞蹈的踏歌则被称做歌场。唐《岳阳风土记》中有记载：

> 荆湖民俗，岁时会集或祷祠，多击鼓，令男女踏歌。谓之歌场。

这里“男女踏歌”被明确地指为歌场。有关歌场中踏歌的性格《宣和书谱》中对唐·文宗太和（827～835）年间南方中秋夜的踏歌有着具体的记载：

> 进士文萧客遇钟陵，南方风俗中秋夜妇人相持踏歌。……吴彩鸾
>
> 在歌场中作调弄语以戏萧萧心悦。（127 页）

显然，这里的歌场完全是娱乐性的男女戏悦之场所。

那么再让我们看看踏歌的演奏者。以上踏歌例中出现了“宫女、内人、绿女”等，特别是上例《旧唐书》《新唐书》中所记载的宫廷大规模的踏歌以内教坊的女踏歌为主的形式是毫无疑问的。但从当时的史料来看，至少民间的踏歌并不只限于女性，男

性以及男女混合的情况都有。上例中岳阳风土记有:“……令男女踏歌。”的记录。顾况的“踏歌接天晓”则可推测为大规模的男女混合踏歌。唐后宋朝名画家马远的〈踏歌行〉则形象地描绘了四个老农,花白胡须在田垄溪桥间边歌边舞的情景。因此,唐代踏歌的表演者在宫廷也许以女性为主,而民间则有女性、男性以及男女共同等多彩的踏歌形式。

中国特别是唐代的踏歌其表演形式及性格大致可以总结出以下3个特点。

1, 手连手,列队成行的男女群体的歌舞。

2, 举行于野外与室内,主要用于夜晚。

3, 民间和宫廷的娱乐形式活动。

具有以上特点的中国踏歌于唐代传到日本以后以什么样的形态出现,又产生怎么样的变化?对此,再让我们看看日本方面的踏歌。

二、日本的踏歌

在日本文献中“踏歌”这一术语出现的当时,其演奏实体或者说演奏样式如前所述是来自中国的。但它在多少程度上接受了中国的踏歌呢?为解明当时对中国异文化的接纳状态以及将异文化变为自文化的过程,首先对奈良、平安时期有关记录宫廷文化的《六国史》(2)中踏歌的出现例作一调查。然后对十、十一世纪的史料、特别是当时的日记等的文献中所出现的踏歌例分别作一分析和解释。

《六国史》中所记述的踏歌事例,以年代顺序、项目分类列出表1。上述史书中从最初的踏歌记事持统七(693)年直至《六国史》的最后记载仁和三(887)年为止二百年间共出现了59例。其中,最初三例(持统七、八年)的演出场所没有明确记载外,其

他都与宫廷仪式有关，都是天皇立仪赐宴于群臣以及蕃客时所奏的仪式音乐。下面，对上记史籍中所出现踏歌例的用法记忆已从演出日期、演奏者、演出场所、演奏样式等方面进行论述。

1，踏歌的演出日期

踏歌什么时候最初传入日本，在日本史上没有明确的记载。而国史中最初的记载为持统天皇七(693)年正月丙午的记载，那时由汉人奏踏歌。翌年辛丑，又由汉人奏踏歌。癸卯，唐人奏踏歌《日本书纪》。但是踏歌这一术语在日本史上出现之前，日本传统音乐歌垣早已存在。那是类似踏歌的民间男女混合的群集歌舞。《续日本纪》天平六(734)年二月中，有男女二百四十余人同五位以上的朝臣共欢歌垣的记载。因此民间的歌垣于八世纪上半叶已进入宫廷。但是歌垣于宝龟元(770)年三月以后便失去了记录，逐渐被由中国传来的踏歌同化。为了说明这一点请看下面一个例子。

天平十四年(742)正月十六日记有"酒酣奏五节田舞、讫更令少年童女踏歌"这里的踏歌是在五节田舞结束后进行的。五节田舞是祝贺农耕繁荣的日本年中行事舞蹈。接着在该记事的踏歌之后，六位以下朝臣们鼓着琴唱出"新年始迩 何久志社 供奉良来 万代摩提丹"一首预祝农业丰收的和歌。这里从五节田舞到新年和歌的活动过程来看，那一天完全是祝贺新春的传统表演，可断定那一天的踏歌是离不开日本传统风格的。而它与上例天平六年二月的歌垣的例一起联系起来考虑的话，正是中国的踏歌与歌垣相融合的良好例子。

日本宫廷正月十六日的赐宴仪式最初出现于天武天皇五(676)年。但是，踏歌这一术语从初出后到日本宫廷中的文武百官共同踏歌的记录则为36、7年后的天平二(730)年的事。这30几年间宫廷是否有踏歌因为没有任何记录，不得而知。但是，日

本宫廷的踏歌作为宫廷仪式是从圣武天皇天平年间起开始的。请看表 1,从持统七年正月十六日踏歌的初例到神护景云元(767)年约 70 年间的 8 次踏歌例(除天平宝腾四年的一例外)都举行于正月十六日至一月下旬间。而从宝龟十一(780)年起踏歌作为宫廷仪式被明确地统一在正月十六日。因此,前述 70 年间的 8 例可以作为一月十六日踏歌节的前阶段来看。正月十六日的踏歌节直至平安后期作为宫廷仪式都沿续着。

日本宫廷于正月十六日在正殿内举行的踏歌是以女性为主体的。但从仁和五(889)年至天元六(983)年约一百年间正月十四日宫廷中出现了男踏歌。对日本宫廷的男踏歌的记录在《河海抄》《西宫记》以及《源氏物语》中都能见到。男踏歌的记录于 10 世纪末以后便从文献史料中消失的同时,女踏歌还断续地存在,直至镰仓(1185 - 1333)时代。中国的踏歌传入日本的过程,可以由以下的图表 1 作简要的归纳。

2,踏歌的演奏者

日本宫廷初出的踏歌演奏者是汉人、唐人。天平年后则出现了内教坊的女乐人。天平宝字三年、天平宝字七年以及神护景云元年都有内教坊奏踏歌的记录。延历十四年日本史上出现了四首七言四句踏歌辞,其中第三首"丽质佳人伴春色 分行连袂舞皇垓"则是描绘女乐人的踏歌词。不过当时的踏歌除了女性外,百官、主典等男性也加入。天平二年的踏歌中有"百官主典已上陪从踏歌"。天平宝字七年的踏歌条中除了内教坊外又有"客主主典已上次之赐供踏歌。"的记录。可见初期日本宫廷踏歌的扮演者以内教坊女踏歌为主,而百官、宾客也随时加入共演的形式,这种形式一直持续到延历十八年。

但从弘仁六(815)年之后的踏歌记事常以"奏踏歌""观踏歌"等写法,与主客、官人等共演的记事消失了。贞观六年以后,

踏歌的演奏者则具体的记录为“宫人、宫妓”。对此,从踏歌的演出日期,即从弘仁年起被定为正月16日,直到女踏歌消失为止的演出日期的一贯性以及记载方法来看,日本踏歌的演出者从弘仁年起便由女性来担任。

如前所述仁和五年日本史上出现了男踏歌。从演出者来看可分为两类,其一是歌头、歌掌、舞人等专职男性艺人,他们扮演者宫廷仪式的角色。另一类则是非职业性的,即一般贵族们都参加。夜晚在殿外热热闹闹地通宵举行节日般的游行活动(3)。

图表(1),中国的踏歌传到日本的过程

3，踏歌的演出场所

从表1中可知，至天长二年最初的踏歌记录约一百年都在大安殿、朝堂、丰月殿及太极殿举行，不固定地在大内里正殿的某一处进行[4]。天玉宝字三年正月十六日的踏歌条目中有“奏内教坊踏歌于庭”，延历十八年正月十六日那一天的踏歌则“列庭踏歌”，即当时的踏歌是在庭院里列队演奏的。

表1，《六国史》中踏歌的出现例

和　历		西历	场所	演奏者	和　历		西历	场所	演奏者
持统	7	693-01-16		汉人	仁寿	2	852-01-16		
	8	694-01-17		汉人		3	853-01-16		
		694-01-18		唐人	贞观	2	860-01-16	△	
天平	2	730-01-16	大安殿			3	861-01-16	△	
	14	740-01-16	大安殿	少男童女		4	861-01-16	△	
天平胜宝	4	752-04-09	东大寺			5	863-01-16	△	宫人
	7	763-01-17	朝堂	客主主典已上		7	865-01-16	△	
神护景云	1	767-01-24	大极殿			8	866-01-16	X	宫人
宝龟	11	780-01-16				9	867-01-16	X	宫人
延历	14	795-01-16				10	868-10-16	X	宫人
	18	799-01-16	庭			11	869-01-16	X	宫人
弘仁	6	815-01-16	◆			12	870-01-16		宫人
	11	820-01-16	◆			13	871-01-16	X	宫人
	13	822-01-16	◆			14	872-01-16		
天长	2	825-01-16				15	874-01-16	X	宫人
	4	827-01-16				16	874-01-16	X	宫人
	7	830-01-16	X			17	875-01-16	X	宫人

和　历	西历	场所	演奏者	和　历	西历	场所	演奏者
8	831-01-16	X		18	876-01-16	X	宫人
承和　4	837-01-16	X		元庆　1	877-01-16	△	宫人
5	838-01-16	X		2	878-01-16		宫人
6	839-01-16	X		3	879-01-16	X	宫妓
7	840-01-16	X		4	880-01-16	X	宫人
9	842-01-16	X		6	882-01-16	X	宫人
11	844-01-16	X		7	883-01-16	X	宫人
12	845-01-16	X		8	884-01-16	X	宫人
13	846-01-16	X		仁和　1	885-01-16	X	宫人
14	847-01-16	X		2	886-01-16	X	宫人
15	848-01-16	X		3	887-01-16	X	宫人
嘉祥　3	850-01-16						

场所名	符号	出现频度	出现年代	全例
丰乐殿	◆	3	693-887年的194年。	59件
紫宸殿	X	28		
前　殿	△	6		

从《六国史》的记录来看,从天长(830)年起踏歌的演奏场所移到了紫宸殿。即踏歌由大内里转到内里的正殿。表1中还可以看到,从天长七年到《六国史》最终为止踏歌主要在紫宸殿外,六例是在前殿进行的。这里贞观二年至七年集中地在前殿举行,这是为什么呢?其实,从嘉祥三年3月起日本宫廷的记录便从《文德实录》开始。该书的编辑者将紫宸殿改写为南殿。从贞观元年进入《三代实录》后编辑者又将南殿改为前殿而致。

从《六国史》结束以后女踏歌的出演频率激减，但演出场所仍在内里的正殿——南殿进行。而男踏歌的仪式是从夜晚由南殿开始，然后转入仁寿殿。结束之后又外出继续踏歌直至黎明返回。《源氏物语》中的踏歌大致为以下的过程：

·列队踏歌，宫中——朱雀院——六条院。夜晚围绕朱雀院至黎明。

在庭前奏〈万春乐〉。唱催马乐曲〈竹河〉。（初音）

·围绕冷泉院——中宫——朱雀院列行踏歌。到深夜唱〈竹河〉曲。（真木柱）可见男踏歌的演奏场所要比女踏歌多。

关于踏歌的演奏场所，特别前期的女踏歌究竟是在正殿的室内还是在野外没有明确的记载。但元庆七(883)年正月16日有“因为下雪地湿，宫人们在殿上踏歌”的记录。因而可以断定，如果不下雨下雪的话应该在殿下的庭院进行。对此，平安末期描绘宫廷朝仪、风俗的重要史料《年中行事绘卷》中的〈女踏歌图〉得到应证。该图描绘了女乐人们列队在殿前的庭院里踏歌的情景。请看图1〈女踏歌图〉

图1，女踏歌图

4，演奏形态

有关踏歌的演奏形态如前所述，中国的踏歌是手牵着手、脚踩地取拍而舞蹈的。初期的日本踏歌虽然在《六国史》中没有作

具体的介绍,但延历十四年的4首七绝踏歌辞中有"丽质佳人伴春色 分行连袂舞皇垓"的诗句。即美丽的姑娘们手牵着手,列队分行地踏歌。而这种踏歌形式于延历十八年又以(列庭踏歌)而出现。即在庭院中列队踏歌。在庭院中的演奏习惯显然是从唐传来的。由此可见,日本宫廷初期的踏歌至少在延历十八年前保持着与唐一致的踏歌形态。

此外,从延历十四年的4首七言四句踏歌辞来看,无疑是受盛唐刘禹锡、顾况等的七绝踏歌辞的影响。这是模仿唐诗风格而作成的汉诗。这种汉诗作法在平安期的文学界很流行。从诗的押韵法来看,用中文比日语容易读得多。歌词与旋律,节奏有着密切的关系。当时日本踏歌的旋律和节奏与唐诗的风格密切相关是可想象的。

有关踏歌的舞蹈形态,国史以及那一时代的日记等都没有详细的记载。但前述《年中行事绘卷》中的〈女踏歌图〉是十分重要的资料。舞妓们以唐的装束,头上插栉高耸着头发,手里拿着桧扇和写着歌词的迭纸,在殿前的庭院里,在一定的范围内列队边歌边舞。这一舞蹈形态与大中初年唐宫廷踏歌记录十分相似。

平安中期后的男踏歌,如前所述与女踏歌有很大的不同。不仅出演场所有多处、还唱着平安中期产生于日本的催马乐。其具体由歌头六人、歌掌以下、舞人以上的踏歌乐人先进入南殿的西面,音乐开始奏调子,乐人们又在东庭排列成行回旋三次踏歌。然后诵祝词、唱《绢鸭》《此殿》等催马乐。乐停后又以双人舞前进。踏歌退出再奏催马乐这样的过程。音乐的演奏除了中国乐器外,还出现日本传统乐器——和琴。具体的装束《源氏物语》记载着演出者头戴高巾子帽,手拿白仗身穿麴尘袍,从夜晚到天亮,游行般地由宫廷——朱雀院——六条院等多处边歌边舞地踏歌。

三、对外来文化接纳的问题

日本最初的踏歌是直接来自中国的。其演奏习惯(庭院),演奏样式(手牵手列队成行)以及踏歌的节奏等要素来看,至少在延历十八年前唐的踏歌样式在日本宫廷保留得比较完整。但是中国的踏歌纯粹是民间风俗的构成要素,进入宫廷后也只是贺春的娱乐活动,它没能成为宫廷的仪式活动。而这种娱乐性、风俗性的踏歌传到日本后广泛地传播于宫廷与民间。在宫廷以仪式乐的形式被接受。在民间则成了风俗性的东西。民间的踏歌于八世纪中期由于两京畿内民间过分流行踏歌,在法律上被禁止。《类聚三代格》卷十九的〈禁制事〉中记载:

禁断两京畿内踏歌事

右被右大臣今月十四日宣称。奉勒。今里中踏歌乘前禁断。而不从捉搦犹有滥行。严加禁断不得更然。若有强犯者追捕申上。天平神护二年正月十四日(589页)

当时不仅民间踏歌被禁止,两京畿内的民间男女混合歌舞以男女无别,上下失序,违法败俗的理由也被禁止。

日本宫廷的踏歌接受中国宫廷的踏歌。双方的演出者都是以内教坊的女性为中心。但是中国的踏歌进入日本宫廷后就向着不同的方向展开。从演出时期上来看,日本宫廷的正月十六日的定例节会也许是接受中国宫廷的上元日(正月十五日)。但在时刻上,中国宫廷常于夜晚踏歌,而日本宫廷女踏歌却主要用于白天。中国宫廷以女性出场,而日本以内教坊为中心男性百官也参加。可见两者在用法上有着很大的不同。再来看演奏场所,日本是在内里,大内里宫廷的正殿一处,仪式性显而易见。而中国

并没有被特别设定在一处，楼上楼下野外宫内都有进行，即为非仪式性的宫廷娱乐活动。

经过二百年后平安中后期的日本踏歌，那时的宫廷文化则发生了更大的变化。特别是男踏歌的产生与前期的女踏歌相距很远，其演出时刻的变化（白天→夜晚）、时间的延长（用于宴会→通宵游行）、场所的增加（一处→多处）等带来仪式构造上的变化的同时，踏歌的实体及内容也发生了变化。

再来看看踏歌的演奏形态，初期的踏歌接受中国的样式，在庭院里手拉着手列队成行踏歌。这种演奏形态，如前所述至少从初出踏歌至延历十八年的一百年间持续着。但是平安后期的踏歌，特别是从《年中行事绘卷》中的〈女踏歌图〉可见，虽然女乐人们以唐的装束，但已不是手牵着手而是拿着日本的桧扇和写着歌词的画纸，边看着歌词唱歌边踏歌。显然已逐渐日本化了。

另外从文献资料来看，平安后期的女踏歌与前期相比举行的次数也急剧减少。11 世纪的宫廷日记《小右记》《权记》《御堂关白记》等比较对照来看，从天元元（987）年至宽仁五（1021）年的 43 年间只举行了 18 次。其中正月 16 日有其节会而无记事也有多处。平安中期的宫廷传统行事，如〈白马节会〉〈重阳节〉〈内宴〉也同样急剧减少(5)。奈良、平安前期宫廷集权的国家主义的形象已成了历史的产物。

再让我们看看男踏歌，变化就更大了。其表演形态、服饰与女踏歌有着明显的不同外，性格上亦极然不同。是一种予祝新年的仪式，具有很浓厚的咒述性的集体活动。《源氏物语》中有朗诵新年祝词的记述。《年中行事抄》引用〈踏歌记〉的仁和五年正月 16 日的条目有：

“踏歌者新年之祝词，累代之遗美也。”

的记事。因此，它与平安前期作为宫廷仪式或招待宾客所用宴享仪式的用法，性格上相距很远。其实不仅如此，男踏歌中开始出现新因素，即运用大量产生与平安中期的日本本民族的催马乐，同时日本传统乐器和琴也登了场，平安中后期的男踏歌从形式到内容都已日本化，初期的踏歌则已成为其同化物了。

以上对踏歌的产生，传播及变化的过程由中国到日本作了事实说明。实际上以时期来划分可以归纳为三个阶段：①唐及此前的中国踏歌；②奈良、平安初期的踏歌；③成为自文化的平安中后期踏歌；这里将这三阶段就以上所述的演出场所、石刻、形态、装饰、演出者等方面作成表2，从中能看出踏歌样式的时代变迁。

表2，从中国传播于日本的踏歌

时代	场所	时刻	形态	装束	演出者
唐（618－907）	野外、室内、楼上、楼下	夜	列队、连袂	民间：不清 宫廷：珠翠缇绣、高冠方履、褒义博带	民间：男女共同 宫廷：内教坊女乐人；男性也加入
奈良、平安前期至九世纪末	正殿的一处	白昼	同上	不清	民间：一般 宫廷：内教坊的女乐人及宫中的男官人
平安后期至十二世纪末	正殿及宫廷的数处	夜	女：手持桧扇，目视歌词踏歌 男：行列高歌催马跃	女：唐的装束 男：高巾子的冠；手持白状；身着麴尘袍	女：内教坊女乐人。 男：1）职业舞人；2）贵族

中国的隋、唐文化以各种形式传到日本。女乐则由遣隋使、遣唐使带到日本。而踏歌不同是由唐人直接在日本宫廷传授。但不管以什么形式,对异文化的接纳是传授者与接纳者之间力关系的对应运动。接纳者往往站在自己的立场上来吸收外来文化。从平安初期的日本来看,当时对中国文化的输入抱着极大的热情,并努力将纯粹的中国文化实施于日本。但是即便是在这一时期,中国作为民俗的娱乐性文化样式,与宫廷仪式毫无关系的踏歌进入日本后立即作为仪式音乐出演于宫廷的正殿。改变了踏歌的原来性格,或者可以说是踏歌的社会性上品化、高级艺术化。这里不得不感到在文化接纳过程中的问题点。实际上七、八世纪唐与日本奈良、平安朝存在着文化差异,唐文化要完全被理解、接受是困难的。但是这里我们也能看到文化接受层对一文化的吸收是伴随着自己的文化,通过过滤来改变外来文化,朝着自己可能理解的方向去解释。中国踏歌的民间风俗性被无视,一举成为日本宫廷仪式的文化样式。由此可以看到文化接纳层对当时外来文化吸收过程中的动机、能力、姿势及限界。

日本奈良、平安初期的踏歌作为宫廷仪式音乐,特别在贞观、元庆及仁和年间(九世纪中至末期)被频繁地使用,起了国家主义的朝典乐的作用。但是到了九世纪末日本政治、社会发生了巨大的变化。宽平六(894)年便停止了遣唐使。不久又禁止了日本人的海外渡航。到延喜二十(920)年外国的入贡已全部结束。社会整体进入了一个闭锁、排外的时期。对大陆文化从引进过渡到吸收、消化的阶段,迎来了其文化的转换期。平安后期踏歌的日化,以及女踏歌存在的同时,特地又提前2天(正月14日)设立了同名异质的男踏歌。这显然是同化外来文化,或说由此发育产生出自文化的一种现象。

原载福建《比较音乐研究》1997第15期

— 注 —

(1) 景云二(711)年春正月……上元月夜,上皇御安福门观灯,出内人联袂踏歌,从百僚观之,一夜方罢。《旧唐书》睿中传(116 页)。

(2) 《六国史》,奈良、平安时代编纂。由 6 个编年体的官撰史书总称。1,《日本书纪》全 30 卷 · 系图 1 卷,记载期间:神代 - 697 年;2,《续日本纪》全 40 卷,记载期间:697 - 791 年;3,《日本后纪》全 40 卷。记载期间:792 - 833 年;4,《续日本后纪》全 20 卷,记载期间:833 年 - 850 年;5,《日本文德天皇实录》全 10 卷,记载期间:850 - 858 年;6,《日本三代实录》全 50 卷,记载期间:858 - 887 年。

(3) 见《源氏物语》〈初音〉。

(4) 天平宝胜四年 4 月 9 日的踏歌是奈良东大寺开眼式举行的特殊例。

(5) 见拙文《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍》载《音乐艺术》1995 年第 3 期 26 - 34 页。

【主要引用参考文献一览表】

汉 · 刘歆(撰)葛洪(编)《西京杂记》上海、古籍出版社、1991 年。

唐 · 姚思廉(撰)《梁书》北京、中华书局、1973 年。

唐 · 李延寿(撰)《北史》北京、中华书局、1974 年。

唐 · 魏徵等(撰)《隋唐》北京、中华书局 1973 年。

后晋 · 刘昫(撰)《旧唐书》北京、中华书局 1975 年。

宋 · 欧阳修(撰)《新唐书》北京、中华书局、1975 年。

唐 · 段安节(撰)《乐府杂录》[中国古典戏曲论著集成 第一集、31 - 90 页] 北京、中国戏剧出版社、1980 年(1959 年第一版)。

宋 · 范致明《岳阳风土记》台湾、艺文印书馆、1969 年。

唐 · 催令钦(撰)《教坊记》[中国古典戏曲论著集成 第一集、1 - 30 页] 北京、中国戏剧出版社、1980 年(1959 年第一版)。

清・彭定求等(编)《全唐诗》北京、中华书局、1992年(1992年第五次印刷)。
杨家骆(主编)《宣和书谱》《艺术严编第一集所收、1－471页》台湾、世界书局、1967年。
南宋・灌圃、耐得翁(著)《都城纪胜》[东京梦华录、外四种所收、89－110页]上海、古典文学出版社、1956年。
任半塘著《唐声诗・上下》上海、古籍出版社、1982年。
玉上琢弥(编)《河海抄》东京 角川书店 1953年。
和田英松 所功(校订)《新订 官职要解》东京 讲谈社学术文章、1990年(1983年第一刷发行)。
藤原师辅(著)《九历》东京、岩波书店 1958年。
中田武司(译)《源氏物语》东京 专修大学出版社、1986年。
大江匡房(著)《江家次第》东京、吉川弘文馆 1953年。
藤原行成(著)《権记》《增补史料大成四》京都、临川书店 1965年。
源高明(著)《西宫记》东京、明治图书出版社、1993年。
佐伯有义(编)《三代实录》上《增补 六国史 第九卷、卷1－25》东京・大阪、朝日闻社、1940年。
佐伯有义(编)《三代实录》下《增补 六国史 第一卷、卷26－50》东京・大阪、朝日闻社、1941年。
藤原实资(著)《小右记》[大日本古记录]东京、岩波书店、1976年。
青木和夫等(校注)《绕日本记》[新日本古典文学大系 12、1－6卷]东京、岩波书店 1990年(1989年第一刷发行)。
青木和夫等(校注)《续日本纪》[新日本古典文学大系 13、7－15卷]东京、岩波书店、1990年。
黑板胜美(编)《续日本纪》[国史大系编集会、卷16－40]东京、吉川弘文馆、1966年。
佐伯有义(编)《续日本后纪》[增补 六国史 第7卷、卷1－17]东京・大阪、朝日新闻社 1940年。
来上琢(编)《紫明抄》东京南川书店、1953年。
佐伯有义(编)《日本后纪》上[增补 六国史 第5卷、卷1－40]东京・大阪、朝日新闻社 1940年。

佐伯有义(编)《日本后纪》下逸文[增补 六国史 第6卷、卷1-34] 东京·大阪、朝日新闻社 1941年。
黑坂胜美(编)《日本书记》[新订增补 国史大系 第一部2] 东京·吉川弘文馆、1961年。
甲田利雄(著)《年中行事御障子文注解》东京、平文社、1976年。
藤原道长(著)《御堂关白记》[大日本古记录] 东京、岩波书店、1954年。
佐伯有义(编)《文德实录》[增补 六国史 第8卷、第1-10] 东京·大阪、朝日新闻社、1940年。
《年中行事绘卷》东京、雄山阁、1942年。
《古语辞典》东京、旺文社[改定新版]1990年、(1960年初版)。

中日尺八渊源的研究及我见

摘要:尺八一器初出于唐代,在唐代的宫廷音乐中有着特殊的地位。尺八不久由遣唐使传到了邻国的日本。在宫廷、宗教、民间等广泛的领域中产生着深远的影响。但是尺八作为一件乐器到底始于何处?是西域、阿拉伯地区传来之物,还是中国固有传统乐器,一直是中日学者间争论不清的问题。对此,本文在综述各家的观点、分析乐器构造特点的基础上,从尺八在中国音乐史上运用的特征来关照尺八的渊源问题。

关键词:尺八;奈伊;塞比;宫廷燕乐

尺八在日本现代的音乐生活中有着特殊的意义。过去曾经作为佛教法器,明治维新以后尺八得到了普及,成为民间音乐、艺术音乐中颇具特色的重要乐器,也深受日本民众喜爱,影响非常广泛的乐器。八世纪中叶尺八由中国传入日本,它的使用范围、运用场合以及作为乐器的独立性格经历了一个复杂、漫长的变迁历程。

在日本,奈良的正仓院中还珍藏着由中国唐朝传来的八支长短不一的尺八,这些尺八在天平胜宝8年(756)的东大寺献物帐

中被明确地列账入册，明记为尺八。正仓院中北仓存有五管、南仓存有三管。这些尺八由不同的材料制作，它们分别为竹、象牙、玉和石等，长短尺寸在34厘米至44厘米不等。其中最长的一支尺八(44厘米)为中国唐尺寸的一尺八寸长，也就是尺八一名的来源。图一的二管尺八为正仓院所藏唐传尺八，其中图的右侧为竹制雕刻尺八，管身整体都精心地刻有花纹、蝴蝶及人物等的唐代风俗画面，管身为三段竹节，上端为斜切面的吹口，音孔为前五后一，六孔。左侧亦为同院唐代之器，玉制，称之为玉尺八，以玉模仿竹节之样，其音孔数、竹节模样及吹口的制作方式都与竹制尺八相似。正仓院内的八支尺八是日本历史上记载最早的尺八。这些尺八曾在日本的雅乐中发挥重要的作用，但在日本现行流传的尺八并不是唐传的正仓院尺八，而是由中国宋朝传入的普化宗尺八，它们作为宗教的法器传入日本，后来得到了普及，在民众中传播甚广。

图一　正仓院藏尺八左起玉、竹制

尺八这件乐器由中国传入日本，那么在中国其原型究竟如何？来自何方？传入日本后是怎样变迁的呢？以下想对此作一些探讨。

一、中国尺八的来源考

尺八一词在中国的史籍中初见于唐代。《旧唐书》卷79,列传第29吕才传中曰:

“侍中王圭、魏徵又盛称才学术之妙。曰,才能为尺十二枚,尺八长短不同,各应律管,无不谐韵。”

这段文字叙述了唐吕才制作了长度不等的十二支笛(尺八),每支尺八的长度都与律管的音律相应,协调有致。这是尺八一器由唐吕才制作的历史记载。同样的记载在《新唐书》中亦有出现[1]。实际上尺八一名在唐代的史籍中多处出现,以下稍作罗列:

1)《通典》卷146,乐六,燕乐的条目中载:

“贞观中,景云见,河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义,制景云河清歌,名曰燕乐。奏之管,为诸乐之首。”而燕乐中的四大乐舞《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》所用的乐器为:“玉磬一架、大方响一架……长笛一,尺八一,短笛一……”

2)《唐六典》卷14,燕乐的条目中载:

“凡大燕会,则设十部之伎于庭,以备华夷一曰燕乐伎,有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞。玉磬、方响、……尺八……”

3)《新唐书》卷21,礼乐志中载:

“高祖即位，仍隋制设九部乐：燕乐伎，乐工舞人无变者。……高宗即位，景云见，河水清，张文收采古谊为景云河清歌，亦名燕乐有雨情、方响、……尺八一……。”

从上述出现的尺八例中可以发现，尺八主要用于唐燕乐的四部乐舞：景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐的乐舞伴奏之中。尺八一词初出于唐，而在唐书的十部乐中唯燕乐的四部乐舞中运用尺八，实际上张文收所作的四部乐舞于中唐前只剩《景云舞》一部，其余三部乐舞已不复存在(2)。这里值得注意的是从中唐杜佑的《通典》至宋欧阳修所作的《新唐书》，包括《唐六典》中燕乐的条目都使用了尺八一器，而《旧唐书》（五代，后晋刘煦著）中的燕乐条目却没有记载尺八，这显然是当时的漏记。尺八在燕乐中的使用一直被沿续到辽代。辽代的大乐是袭用了唐高宗时的景云舞（《辽史》卷54，乐志）。对于辽代大乐中运用的尺八，中华书局1974年版的《辽史》卷54，乐志中对此的注解道：

“按《新唐书》二十一礼乐志十一作‘大、小筚篥’。又‘长笛、尺八、短笛’《旧唐书》二十九音乐志二未著‘尺八’。尺八亦笛之一种，直吹。长笛、短笛皆横吹。……。”

从上述的文字叙述可知，尺八与长、短笛不同，为直吹之笛，该器在一般的唐书如《通典》、《新唐书》、《唐六典》等的燕乐条目中均有记载，唯《旧唐书》“未著‘尺八’”。笔者认为这是当时的疏漏，尺八应该在唐的十部乐中用于张文收所作的第一部燕乐之中。

尺八在中国的历史并不长，从唐代出现后在宋的陈旸《乐书》中有记载，至辽代以后似乎从中国的史籍中消失了。从吕才（太宗贞观年间，八世纪上半叶人）至十世纪初的辽代，约有两百

年左右的历史。但尺八传到了日本后却渊源流长，一直流传至今。但是中国的尺八究竟出自何处？是中国固有的乐器还是外来乐器，对此先学们有着不同的观点，争执不一，至今莫衷一是。归纳起来，日本的学者一般认为尺八由西亚及古埃及传入中国，而中国学者对此的研究还比较年轻，但普遍认为是中国固有的传统乐器。以下将先学们对尺八的渊源问题的研究作一综述，然后再谈谈笔者自己的观点。

1，日本学者林谦三先生在《正仓院的乐器》尺八的条中(3)对中国尺八的渊源问题作如下阐述：尺八由唐的吕才所作，这件乐器并不是突然产生的，而是由当时称之为一种“龠”，六孔的竖笛改制而成的。龠是件非常古老的乐器，在《诗经》、《尔雅》等著作中都出现过。《周礼·春官》中还出现过“龠师”。龠的形制有两种：1）小型的为三孔的竖笛；2）大型的为六孔或七孔。六孔龠传存至唐，后被改造成尺八。而对于“龠”这件乐器的起源日方学者一般认为不是中国固有的传统乐器；其来源有以下两种看法：一是来自西亚的竖笛“苇”，苇在周朝由西亚传入中国形成一种叫“苇龠”的竖笛；二是来自于古埃及，一种类似苇管的竖笛叫“塞比”（sabi，其吹口斜切）。它传入阿拉伯后被称为“奈伊”（nay，其吹口如外挖的槽沟），其后它通过中亚于汉代传入中国，并改用竹制。至唐初，吕才再将其吹口改为斜切，形成尺八。总之，林谦三支持以上两种说法，认为尺八这件乐器不是中国的固有之物，是来自西亚或古埃及的苇龠，它们传入的时间不一，但无疑是传入之物，于唐被改制成尺八。

2，中国学者们的观点大致可以归纳为以下三种：

第一，认为尺八（包括中国同类竖吹乐器）源于汉代的羌笛，是汉人在对三孔羌笛进行改良之后发展而来的。如应有勤的《中日尺八一脉相承》(4)中认为，汉乐工“丘仲在三孔羌笛的基础上增加一孔，成为四孔笛。京房又在四孔笛上增一背孔，

成为五孔笛”。林克仁的《中国古代尺八与洞箫》[5]也持同样看法。关于羌笛的来源问题林谦三在他的《东亚乐器考》中亦述："大致是武帝时代,与西域交往逐渐频繁,由西域的羌人之手传来了笛。汉族以此为基础而考虑加以改良,遂产生了丘仲创造之说……"这种观点的理论依据主要出自于汉代马融《长笛赋》中所述:"近世双笛从羌起……剡其上孔通洞之,裁以当簻便自持。易京君明识音律,故本四孔加以一,君明所加孔后出,是谓商声五音毕"。唐代学者李善注曰:"风俗通曰,笛元羌出,又有羌笛……"。

第二,认为尺八类竖吹乐管可溯源至周代的篴。宋陈旸在其《乐书》卷130中曰:"羌笛为五孔,谓之尺八管,或谓之竖篴,或谓之中管,尺八其长数也。"关于"篴",《周礼·春官》就有记载:"笙师掌教歈竽、笙、埙、龠、箫、篪、篴、管……以教诫乐"。东汉的经学家杜子春作注曰:"篴为涤荡之涤,乃今时所吹五空竹笛"。对此,傅湘仙的《中日尺八考》[6]中认为《周礼》中所记的"篴"为"笛"的古字,古代的篴其实是竖吹与横吹单管乐器的通称。袁静芳在《中国传统文化中的洞箫艺术》中也认为周代的篴为竹制五孔,是"竖吹、开管、边棱气鸣乐器"。

第三,由尺八与笛、龠之间的关系,推论出中国远古时期的骨龠为尺八的前身之说。这主要是依据近年来考古学的发现。钱国桢的《中日竹制吹孔气鸣乐器之比较》中列举了河南新郑裴李岗文化遗址与浙江余姚县河姆渡遗址出土的距今约七、八千年前的骨笛(这些骨笛是竖笛,但顶部没有缺口……)。他认为"这类骨笛是我国笛萧类乐器的雏形和远祖"。刘正国的《尺八祖制考》[7]在尺八的溯源问题上,更是层层排除了其它种种假说。他首先认为"汉代竖吹之笛、羌笛、长笛诸器,皆与尺八相类,实为同宗乐器,不能认其为祖制"。他对中国的尺八源于西亚的"奈伊"一类的竖吹乐管的说法予以驳斥,认为"奈伊"

的吹口内挖，而其前身“塞比”的吹口斜切。这种斜切吹口的塞比乐管实际上在中国本土就有，且渊源更为古远——即约8000年前的骨籥。他认为这种骨籥既是中国竖吹类乐管的真正源头，也是尺八的祖制。尺八吹口外削，是保留了骨籥“豁口”变革的雏形。

图二，阿拉伯的奈依1

图三，阿拉伯的奈依2

先学们对尺八这件乐器的历史来源提出了各种不同的观点。其分歧主要存在于尺八的名称出现前。尺八在唐朝由吕才所制的事实，中外学者的观点是一致的。但是一件乐器的出现并不是突发的，必然有一个产生的环境和发展演化的过程。日本学者林谦三在其《正仓院的乐器》中引用前人的观点，认为中国尺八的祖先在西亚或埃及。其主要依据在于尺八的演奏形态，即斜吹。实际上奈依吹口的形制与尺八不尽相同，它的吹口如外挖槽沟（见图二、三阿拉伯的奈依），并不是斜切。奈依与尺八形制上的传承关系在林氏的文中没有作具体的说明，尤其是没有详细地说明为什么会从外挖的槽沟式吹口演变成尺八那

种带角度的外削斜切口。当时中国已经存在着竖吹的籥、篪、篴等乐器,为什么还要接受西域来的奈依?

相反,中国的学者一般都认为尺八源于中国本土的竖吹之笛,如篴、籥之器。其根据主要来自中国的古籍。陈旸《乐书》卷148,箫管、尺八管、中管、竖篴的条目中提到:

"箫管之制六孔,旁一孔加竹膜焉,足黄钟一均声。或谓之尺八管、或谓之竖笛、或谓之中管,尺八其长数也,后世宫悬用之。竖篴其植如篴也,中管居长篴短篴之中也。今民间谓之箫管,非古之箫与管也。"

以上提到的六孔箫管可称之为尺八、或竖笛(即竖篴),只是尺八的尺寸较长而已。也就是说当时的尺八被认为就是笛(篴,都为竖吹之器)。由于它们都比尺八出现得早,并在演奏形态上相似,故尺八的产生与笛有着不可分割的关系。篴为笛的古字,前文中《周礼·春官》的笙师条目中已经提到了"篴",汉朝学者郑玄亦作注曰:"今时所吹五空竹篴"。宋人沈括在其《梦溪笔谈》卷5,雅笛与羌笛的条中曰:

"后汉马融所赋长笛,空洞无底,剡其上孔五孔,一出其背,正似今之'尺八'。"

这里指出了五孔之笛与当时尺八的相似性。由于笛、篴在我国古代都为竖吹之器,便引申出我国春秋前就已经出现的竖吹之笛——籥与尺八的关系来了。籥是一件十分古老的乐器,在《礼记·明堂位》中就提到:"苇籥,伊耆氏之乐也。"

这种竖吹之籥在《诗经》中是作为舞器来使用的。

《诗·邶风·简兮》曰:"左手执籥,右手秉翟"。为雅乐八佾

图四,河南舞阳贾湖出土的骨笛

舞中的文舞的舞器:龠、翟。对此孔颖达疏:"龠虽吹器,舞时与羽并执,故得舞名。"龠有三孔和七孔两种大小不同之器。陈旸的《乐书》卷147,七孔龠载:"三漏之龠所以通中声先王之乐也;七漏之龠所以备二变世俗之乐也。"阐述了三孔与七孔的两种不同的竖吹之龠。

上述第三种观点的竖吹之笛骨龠,一般称之为骨笛,它与尺八之间究竟存在着什么关系呢?河南舞阳贾湖出土的骨笛是距今七、八千年,为目前发现最古老的一种吹奏乐器(见图四)。它是用鹤的尺骨制作而成,两端开口,上端为吹口,下端为出音孔,竖吹或是斜吹。管身开有大小相同的七个按音孔,图为一对雌雄笛的陪葬品。从这幅骨笛图片上来看,其吹口的视角虽然并不是很清楚,但可以判断其吹口音孔并不是尺八那种斜切口。因此骨笛可能更多地是用斜吹的方式来演奏的(实际上斜吹比直吹更容易发声),而不是乐器本身吹口为斜切面。由此可见无论是来自西亚"苇"或阿拉伯的"奈伊",还是中国自古传承的"龠"、"篴"、

图五,现日本尺八的吹口切面

"骨笛"等,在演奏方法及形制上均有相似之处,但最为关键的吹口的形制都与后来的尺八不同。这里就引发出尺八的前身是继承了什么乐器的问题。

我国周朝出现的"苇龠"是否从西亚传来?汉朝是否接受过阿拉伯传入的乐器"奈伊"?如果他们直接传入中国的话,证据何在?对此都还没有详细、明确的考证,只是停留在现象推测的层面。如果不强调尺八前身竖笛类乐器吹口的形制的话,我国本土的竖吹类笛在尺八出现前早就存在了,没有必要特意去接受外来的乐器,作为其改制之本。

笔者认为日本学者的外来说的理由不够充分,较难令人信服。尺八在中国原有竖笛类乐器的基础上,对其吹口进行改制的可能性较大。尽管在此笔者不能提供有关尺八的新史料,但是尺八在唐代音乐的运用中大致能够做出以上的判断。

尺八一器的名称初出于唐代,并流行于唐代的宫廷与民间,主要运用于民间与宫廷的俗乐之中,在唐的宫廷雅乐以及其它仪式乐中都不使用尺八。唐代文学家张鷟的传奇小说《游仙窟》中云:"五嫂咏筝,儿咏尺八。"说明当时的尺八在民间有着较广泛的基础。有关宫廷中的运用,在这一节的开头处已经列出许多例子,尺八在唐代的政书、史书中均运用于宫廷俗乐队的记载。陕西三原县唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图中画有三排女伎乐人的演奏乐器的画面,其中第一排的左三为尺八吹奏图(见图六)。

图六,陕西,唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图

南唐的著名画家周文矩所作的《合乐图》描绘了唐代宫廷中教坊女乐们的音乐合奏的景象,画中一个贵族坐在乐队的正前方正聚精会神地欣赏着音乐的情景。其中乐队的前排右二者为吹奏尺八的乐人(见图七)。可见当时尺八在民间与宫廷都是件很流行的乐器。

图七,唐周文矩所作女乐《合乐图》

笔者之所以主张尺八是在中国固有的竖笛基础上进行改制的一个重要理由是,从唐杜佑的《通典》至宋欧阳修的《新唐书》,还包括《唐六典》等唐代重要的官撰史籍中都出现于宫廷十部伎中的第一伎,即唐张文收所作的燕乐——《景云河清歌》。也就是说在唐代的雅、俗、胡三乐中,尺八没有出现在以西域为主体的胡乐中,却始终不移地运用于中国固有的俗乐之中。这种状况一直延续到辽代。这是一个值得注意的现象。如果尺八于周朝、汉朝由埃及、阿拉伯地区传入中国,那么它就应如琵琶、箜篌一样,传入中国宫廷后应主要运用于胡乐之中。而尺八不仅没有用于胡乐之中却始终运用于中国固有的燕乐(俗乐)之中,不难发现尺八与中国固有乐器之间的紧密关系。

以上对尺八的起源问题作了调查并从尺八在历史中的运用提出了上述新的观点和见解,认为它不是外来传入之物而是中国

的固有乐器。

原载《第五届中日音乐比较学术研讨会论文集》
上海音乐学院出版社2005年

(1) 《新唐书》卷107,列传32吕才:“侍中王圭魏徵盛称才制尺八凡十二枚,长短不同,与律谐契。即招才直弘文馆参论乐事。”
(2) 《通典》卷146,乐六,燕乐的条:……此乐(指燕乐四部乐——笔者)唯景云舞近存,余并亡。
(3) 正仓院事务所编《正仓院的乐器》[日]日本经济新闻社,1967年,136-138页。
(4) 论文见于1999年9月在杭州举行的“中日尺八交流研讨会”,未公开出版。
(5) 同上注。
(6) 同注4。
(7) 同注4。

奈良、平安期日本における異文化受容のあり方
—女楽と踏歌の場合—

日本では、外来文化の受け入れはその時代と社会のあり方応じていろいろな形で行われてきた。奈良、平安期は中国唐文化を全面的に受け入れることに努力した時期である。しかし、平安中期(九世紀末ごろ)になると、遣唐使による大陸との交流は断たれ、十世紀初には外国からの入貢もすべてなくなった。このあと日本は受け入れたDF文化を消化する時期を迎えるのである。ところで日本は、中国文化をどういうふうに受け止めたのか、またどのように自文化、あるいは和文化に変容したのかといった文化触変の問題について検討してみたい。ここで奈良、平安期における中国音楽の受容の仕方とその変容の過程を、女楽と踏歌をとり上げて考えてみよう。

中国における「女楽」の意味
—娯楽の対象、贈りもの

女楽という用語は、奈良時代ごろ中国からいったものであ

る。中国の唐宋に至るまでの文献によると、女楽には大体二つの意味が与えられている。

1　娯楽性の強い音楽、あるいは淫楽とみなされる、女性による演奏スタイル。宮廷儀式に現れることはなかった。

2　貴族と皇帝、あるいは個人と宮廷が抱えていた女性の楽人。彼女らには自由がなく、貴族と皇帝の間で献上ないし下賜される「もの」として扱われていた。

中国では、女楽という用語は春秋戦国時代(B.C.八世紀～B.C.三世紀)の文献にすでに登場している。皇帝や貴族らのイメージとして受けとられていた。夏朝の桀王は女楽三万人を宮廷に擁し、朝からさわがしく演奏を行わせ、その音は周辺の町々にまで鳴り響いた(『管子・軽重甲』)という。大勢の女の楽人が宮廷で賑やかに戯れることは桀王のすさんだ生活を反映していたのである。

一方、女楽はプレゼントとして贈られたり、あるいは敵国を崩壊させるために、国王や大臣らを誘惑する武器としても使われた。『論語・微子』には、「斉国は女楽(女性の奏者を指す歌舞団)を魯国に贈った。季桓子はそれを受けとったあと三日間朝廷に出なかった。魯国に協力していた孔子はそれをみて失望し、魯国を去った」。これによると女楽は人に享楽を与え、堕落させる淫楽の性格を持っているものであった。また、女楽は音楽のジャンルとしてでなく、人間を指す、それも「もの」として皇帝、貴族らの財産のように献上ないし下賜されたりしたことが文献によく見られる。唐のころ、貴族らに対して「三品以上の者は女楽を持つことができるが、五品以上の者は女楽を三人以上持つことができない」と『唐六典』に法律として規定されている。

女楽の観念の変化
—唐宮廷の文化繁栄期において

さて、女楽のそのような淫楽的性格は、当時の中国宮廷において主導的な地位をため、大堂正殿つまり、公的な場で行われることは禁じられたのである。玄宗皇帝は太子であったときに頻繁に使いをやって、女の楽人(女楽)を呼び、また大臣らと率更属へ女性の歌舞を見に行ったことがある。しかし、それが大臣賈曽の強い批判を招いたことが『旧唐書・賈曽伝』に書かれている。ところでその直後、社会全体の変化に伴って、女楽にも大きな変化がおとずれた。つまり玄宗皇帝が即位(712)してから、政治の開放によって文化も繁栄期を迎えた。南北朝から隋、唐代にかけて、西域の胡楽が唐宮廷に続々登場し、また宮廷にある伝統楽としての俗楽(清楽)と雅楽も漢代以来最大規模として実施された。こうした胡、俗、雅いわゆる三楽が初唐から中唐に至るまで鼎立から融合へと変容が見られた。十部伎を完成し、燕楽および大曲など続々と定着し、堂上坐奏と堂下立奏の制を二部伎に形成した。唐は国際的な姿を世界に見せ始めた。そういう時代の中で女楽に対する淫楽という観念も徐々に薄まってゆく。714年に左右教坊が設置され、左歌と右舞の妓女(女楽)は色芸抜群のものとして、公的な場で出演した。三千人の女性楽人らは宮廷で容貌、職能によって内人、宮人、搊弾家、雑婦女と四つに分類された。彼女らが盛唐宮廷文化の主役を演じたと言っても過言ではない。ただ、彼女らは自由を失った宮廷内の奴隷身分だった。

宮廷正殿で特定の期日の儀式に
—平安初期の日本において

さて、以上唐に至るまでの中国の女楽を簡略に述べてきた

が、日本では奈良時代には伝わってきた女楽がどういう形で日本の宮廷に受け入れられ、また平安中期からはどのように変化していったのだろうか。

女楽という術語は、日本史上においては天平十三(741)年に初出してから、平安中期に至るまで主に白馬節会、内宴、重陽節の三つの宮廷儀式に伴う音楽としての役割をはたしてきたことが『六国史』などの史籍から窺える。

白馬節会は毎年一月七日に行われ、その時天皇は群臣をよび外国の客を招いて宴を催すが、その際に女楽が奏される。その場合はすべて紫辰殿、つまり正殿であった。また、内宴というのは、『続日本紀』から『三代実録』までの正月二十日、二十一日の記事によると、天皇が親族や近習以外に数名の文人を召して、宮中の仁寿殿で賜酒、奏女楽、賦詩の宴を催す儀式である。そして、重陽節は、九月九日に天皇が紫辰殿に出御し、群臣に宴を賜り、また文人を招して、詩を作らせ、内教坊の女楽を奏させるという儀式である。

このように、平安初期の女楽は宮廷の正殿で特定の期日の儀式に際して演じられたもので、演者は内教坊の女性で、つまりプロの演奏者である。女楽が貞観、元慶および仁和年間において主に前述した三つの儀式に頻繁に演じられたのは『日本後紀』や『三代実録』などからうかがえる。しかし、その直後日本の政治および社会全体は大きな変化を迎えた。894年には遣唐使が中止され、続いて日本人の海外渡航も禁止された。920年には外国からの入貢はすべてなくなった。日本は閉鎖的、排外的な時代に転換すると同時に、以降大陸からの外来文化は自文化に吸収、変容されろ時代に変わっていった。それにしたがって、十世紀からは女楽は宮廷儀式の中からは急激に減少し、日本宮廷において朝典楽のような姿は歴史的遺物となってし

まった。

貴族の音楽的教養へ
—娯楽性が強まった平安中期

平安中期に入ると、女楽は新しい姿を生み出したようである。『源氏物語』に女楽という言葉が二ヵ所出ている（若菜下）が、しかしそれはもはやかつての儀式音楽ではない。朱雀院五十歳の祝賀を計画することをきっかけで女楽を試楽として、寝殿で奏されたものである。演者は六条院の貴族の婦人と男たちで、女性が中心となって、琴、和琴、琵琶、箏などの弦楽器を担当し、男たちが横笛、笙などの管楽器を担当した。これは以前の女楽と比べてかなり違ってきている。つまり儀式音楽が娯楽音楽へと変わったのである。公的な場から私的な場への動きも見られる。「三節」という期日の特定性から随意性に変わっている。儀式性がなくなり、貴族たちが追求しようとする音楽的素養や教養へと変身したところに注目すべきである。女楽は音楽のジャンル名としてだけ残り、女性のみで演奏するものから男女共に参加するものとなったのである。

実は日本宮廷は奈良時代に女楽を受け入れた時から、すでに中国では娯楽的ないし淫楽的だったものが日本では宮廷儀式に用いられた。「人間」を指す使われ方、プレゼントのように献上下賜される性格も無視され、音楽ジャンルとして正殿で演じられたことも受容の問題点と見られる。

踏歌
—踏歌詞も生んだ唐代の流行り

ところで、女楽の受け入れよりおよそ半世紀前の持統七年（六九三）以来日本の宮廷に入ったものに踏歌というジャンル

がある。これは女楽と違って漢人、唐人が直接日本の宮廷で上演したものである。それがどういうふうに日本で定着したのかについてみてみよう。

踏歌は、言葉から見れば歌いながら足で大地を踏んで拍子をとることで、踏は舞踊の初期の形態と言える。しかし、中国においては、踏歌がいつ傾始まったかは史籍にははっきり記されていない、ただ踏歌という言葉が出現する前に、集団で手に手を繋ぎ、足で地を踏んで拍子をとるという上演形態はすでにあった。晋の『西京雑記』巻三には、靈女廟で食物を神様に差し上げ、楽器伴奏の上で上霊之曲を歌う。その後演者たちは手に手を繋ぎ、足で地を踏んで拍子をとって踊ったとある。

唐代に入ると踏歌という言葉が現れ、民間と宮廷両方で盛んにやったこともその時代の文献に明らかである。民間の踏歌は夜野外で大規模に行われた。劉禹錫の踏歌辞に、農村での踏歌は灯をともし、月の光のさすところ、あるいは小さい道や田圃の傍で催した、と具体的に描写されている(1)。そして、踏歌の上演が野外ばかりではなく、室内でも行われたのは崔液の詩に見られる(2)。また、尉遅匡は「観『教坊記』には「楼下戯出隊」という記事もあるので、当時室内でも「楼上」「楼下」ともあったと考えられる。ただ、踏歌の上演は必ず隊列を組んで演ずる形をとっていたことは当時の文献の踏歌に関する「出隊」「舞分行」「踏歌為隊」という語句からわかる。

また、踏歌が唐代にたいへん流行っていたことはその時代から踏歌詞という文学ジャンルを生み出したことからもうかがえる。初唐の太宗皇帝貞観年(627－649)に謝偃の五言八句の踏歌詞が二首をはじめ、その半世紀後の睿宗景曇年(710－712)には崔液の五言八句詩も作られた。そして、その直後張説の七言四句踏歌詞も出現した。七言詞は人気があったようで、

顧況や陳去疾や劉禹錫らは多くの踏歌詞を残している。

踏歌はもと民間の習俗であったが宮廷にもとり入れられた。正月十五日(上元日)に宮廷の内人、つまり内教坊の女の楽人たちに踏歌をさせ、百官(男の役人たち)が徹夜で楽しむ春の宮廷行事となった。大中(847－860)初年には宮中で数千人規模の踏歌が行われたことが『新唐書』巻二二・礼楽に記されている。そこには、女の楽人たちは真珠翡翠で飾った絹の衣服を着て、手に手をとって歌い、舞人たちは高い帽子をかぶり、大きな靴を履いて、大袖、ゆったりした帯といういでたちで一定の決まりに従って俯いたり、仰いだりして前に向かっていく踊りかたが詳しく書かれている。

演者については、宮廷では内教坊の女性が中心で男性も加わり、民間ではとくにきまっておらず、女性、男性および男女混合で行われた。つまり祭りふうなのである。こうした唐の踏歌は奈良期に日本への流入が始まり、民間と宮廷両方に受け入れられていったが、それはどのように変容していったのかを日本側から見てみよう。

歌垣から踏歌へ

日本の史書に初出する踏歌は、漢人・唐人(持統七年)が日本宮廷で出演したものとなっている。したがって初期の踏歌と似た男女混合の群集歌舞である歌垣の伝統がすでにあった。そしてそれが宮廷でも行われたことは、天平六年(734)に男女二百四十余人が朝臣たちと一緒に歌垣を行った記事(『続日本紀』巻一一)によってわかる。しかし、宮廷では宝亀元年(770)三月の条以後は歌垣の記事は見えなくなる。これは宮廷の歌垣が次第に中国からの踏歌にとってかわられて踏歌節にまとまっていたものと思われる。

宮廷に使われた踏歌は、女楽の場合と同様すべて宮廷儀式に関わるもので、天皇が群臣および賓客に宴を賜った際に奏でされたものである。演奏場合から見れば初期の踏歌は天長二年(825)までは大安殿、大極殿、豊楽殿などと固定していなかった。大内裏、内裏を問わず行われたが、しかし、天長三年からは一貫して内裏の紫宸殿で行われた。[3]演奏の期日も初期の踏歌は正月の中旬から下旬の間だったが、宝亀十一年(780)からは正月十六日に決められた。しかし、正月十六日の日を「踏歌之節」と記し始めたのは約八十年あとの貞観元(859)年であった。前期の演奏者は内教坊の女性を中心に百官も加わったが、男女共に踏歌することは弘仁年まで続けられ、弘仁六年からは百官たちが踏歌する記録がなくなっている。このころからは内教坊の女の楽人が行っていたと考えられる。[4]貞観六年からは踏歌の演者は具体的に宮人、宮妓と記されている。

女踏歌は平安後期まで宮廷儀式での役割を果たしていたが、女楽と同様、九世紀末からの社会事情の変化に伴い、宮廷での上演頻度も急激に減少した。かわって男踏歌が生まれ、仁和五(889)年以後、百年近く(天元六年983まで)にわたってこの男踏歌は女踏歌より二日前(正月十四日)に宮廷儀式として演じられた。そして同時に貴族らは夜殿外で祭りふうの行事も行われた(『源氏物語』初音・竹河等)。

踏歌の演奏スタイルについては『六国史』にはあまり触れられていないが、ただ延暦十四年に四首の七絶踏歌歌詞が出現したことが述べられた。その第三首に「麗質佳人伴春色　分行連袂舞皇垓」つまり、美しい女性たちが手に手を繋ぎ、列に分かれて踏歌するとある。また延暦十八年の踏歌条には、渤海からの客を招宴したときに「列庭踏歌」したと記されている。[5]庭で列をつくって踏歌するというこのスタイルから見ると、唐

の踏歌の記録にあるのと同じものだと思われる。そして、その七絶踏歌詞は盛唐の劉禹錫らの影響を受けた漢詩であり、その旋律やリズムなども当時の唐の踏歌に近いものと推測できる。女踏歌の上演の様子については、平安後期の『年中行事絵巻』のなかの女踏歌図が貴重な資料である。そこには、舞姫らが庭で決められた一定の範囲で行列して、唐の装束を身に付け、髪上げし櫛をさし、手に檜扇と歌詞が書かれた畳紙を持って踊る姿が描かれている。それは大中初年（八四七）の唐宮廷にhける踏歌上演とかなり似ているが、檜扇をもって歌詞を見ながら踊るのは日本ふうになったと言えるであろう。

呪術的色彩を帯び出した
—平安中期の男踏歌

さて、平安中期からの男踏歌は正月十四日の夜に行われた。演者である歌頭、歌掌、舞人、楽人たちは東庭で列を組み、踏歌を行いながら三回まわる。そして天皇の前で祝詞を呈する。それが終ると催馬楽が奏される。また、貴族たちは暫く酒を飲んで、そのあと奏者たちが演奏を始める。再び催馬楽が演じられたあと舞人らはペアで続々と退場し、殿外に出て踏歌を行う。それは夜明けまで続き、そして殿内に戻ってくるというものだった。[6]それを以前の女踏歌と比べてみると、演者が変わっただけではなく、上演の時刻（夜）や内容（日本に生まれた催馬楽を演じる）および性格など（新年の祝詞などの呪術的な色彩のものなど）かなり変化した様子が見られる。

中日両国において担った女の楽人の身分の違い
—文化土壌の差異

さて、以上中国と日本の女楽および踏歌をめぐって考察して

きたが、そこには両国において、その性格や使いかたなどがかなりちがっていたことがわかった。平安初期は日本が改めて中国文化の輸入に力を入れ、純粋に中国的なものを実施するように努力した時期である。しかし、こういう時期であっても、中国で淫楽的なものとされ、また人間を指すのみで音楽のジャンルとしては成立しなかった女楽や民俗的、娯楽な踏歌は、中国の宮廷儀式とは何らかの関係もなかったにもかかわらず、日本に導入されると、すぐ宮廷の正殿で行われる儀式音楽とされたのである。このようなことがなぜ生じたのかという問題を追求するには、両国における文化の相違を分析することが重要なポイントではないかと思う。両国の宮廷において女楽と踏歌を担ったのは内教坊の女性であった。しかし中国側を見ると、内教坊の女の楽人たちは自由を失った奴隷の一種である。女楽という術語は生まれた時からすでに儒教の礼楽思想と対立され、淫楽という悪いイメージで一般に受けとめられた。そして隋、唐の文献中の音楽に関する「音楽誌」という節の中には女楽という言葉が一ヵ所も記録されていない。教坊、内教坊について詳く記されている『教坊記』にも女の楽人は女楽とは書かれずに別の名前が用いられたのである。実は内教坊という組織が生まれた時点で、女の楽人は俳優雑伎(ある種の劇を演じる人)の役割が与えられており、儀式音楽とは無縁であったのである。[7]一方、日本の内教坊の女の楽人は唐の楽人に比べて自由であるばかりか、貴族の位階にさえ列せられたこともあった。

『続日本後紀』には

「承和十一年正月庚子…叙内教坊妓女石川朝臣色子従五位下。」

また、「承和十一年正月丁戌、是日有勅授内教坊倡女宍人朝臣禎刀従五位下。」

と記されている。即ち、日本の宮廷には内教坊の女の楽人に対する偏見や差別はあったとしても、朝臣の姓を持ち、従五位下いわゆる叙爵され、貴族という高い身分に達することができたのである。女の楽人に対するこのような態度や処遇は、日本の宮廷で女楽や踏歌が儀式音楽として認められる文化的な土壌があったと考えられる。

貴族社会への変容の中で
—娯楽用女楽、男踏歌の出現に見る日本文化の新しい時代の到来

両国の文化におけるこのような相違は異文化を自文化というフィルターを透して自分たちの理解可能な方向へと意味つけ、解釈し直すことになったのであろう。こうして日本に移入された女楽や踏歌は、その内容から性格まで変化していったが、そこでの女楽や踏歌の社会的位置の上昇や芸術としての洗練という面においては、それらを受容した人たちの動機、能力、姿勢および限界などが反映しているのである。

中国の女楽や踏歌の受容について平安前期までは国家主義的な政策という面が見られたが、前述したように、九世紀末には社会全体の情勢が変わり始め、文化面でも国家的なものから貴族を中心としたものに転換する動きが大きくなった。後期女楽の踊り方の変化や『源氏物語』に見られる貴族たちの娯楽用としての女楽および男踏歌の出現は、それまでの日本の文化が新しい変容の時代を迎えたことを示したものだと考えられるのである。

本稿は東京『音楽芸術』1997 年 8 号に載せられた

(1) 劉禹錫『踏歌詞』「桃蹊柳陌好経過 燈下妝成月下歌」。

(2) 崔液の『踏歌詞』「綵女迎金屋 仙女出画堂」。

(3) 文徳年間から貞観六年までの間は踏歌の演奏場所は紫宸殿を改名して前殿となった。しかし、『三代実録』によると貞観八年からは紫宸殿に書き戻された。

(4) 『内裏式』十六日踏歌式の注に「延暦以往、踏歌訖縫殿寮賜棒揩衣、群臣著揩衣踏歌…至於大同年中此節停廃。弘仁年中更中興。但糸引榛揩群臣踏歌竝停之」とある。即ち、延暦から群臣(男たち)たちは賜られた棒揩衣を着て踏歌するのであり、大同の頃はこの節が廃止された。弘仁年間には再び踏歌を複活したが、棒揩を賜うことと群臣の踏歌は停止するのである。つまり弘仁年間複活されたのは女踏歌だけと考えられる。

(5) 『日本後紀』巻八。

(6) 『西宮記』踏歌事の条。

(7) 『新唐書・百官三』に「開元二年(七一八)又置内教坊於蓬莱宮側…掌俳優雑伎、自是不隷太常…」。

从琵琶的历史传承看中日两国对传统文化的接纳方式

——为纪念钱仁康先生九十华诞而作

今年四月是钱仁康先生九十华诞,值此纪念之日,令我想起很多往事……。记得还在我刚懂事的孩提之时,就已经听说了钱先生的名字,学习音乐后更是拜读了先生的许多文章,深为其广博浩瀚的知识所感动。先生虽以西方音乐分析学、音乐理论研究著名,却又以其深厚的文化底蕴,自由畅快地游刃于古今中外的音乐史学等极其广阔的领域。其严谨敦实的治学态度在我等后辈中树立了“钱学”的权威形象。自己才疏学浅又疏于律己,而每每触目于先生的著文犹如针锥鞭笞,常常坐立不安,带来的却是激励和振奋。自己在国外十年的留学之日总少不了细嚼先生的著作,回顾起来受益之深难于言表。更令人感慨的是九十高寿的先生至今仍严以律己、笔耕不辍,其累累的研究成果使我等后辈实感汗颜无地。钱先生是一个与时间赛跑,博学伟岸的长者,将近一个世纪在我国音乐学的研究领域中留下了深深的足迹。值此先生贺寿之际,以作拙文来聊表对先生的仰慕之意。

对于一种外来文化，因地域、民族的不同在其接纳和传承的过程中往往有着很大的区别。同源于一种音乐文化，向着不同的地域、民族传播，将产生截然不同的结果。这种现象反映出文化的传授者与接纳者之间的一种张力关系，同时也呈示出文化接纳层对外来文化的接纳姿态、能力以及消化的方式等。我国汉代张骞的西征打开了丝绸之路，引进了由波斯和印度传来的琵琶。后来琵琶这件乐器对中国和日本的音乐文化都产生了巨大的冲击力，不仅产生了大量不同的琵琶乐，还带来了琵琶的记谱法与乐调体系。中国的阮咸是弦鼗吸收了四弦琵琶后逐渐形成的。琵琶乐在隋唐时期的广泛普及反映出琵琶这件乐器由汉经历了两晋南北朝，将近五、六百年才被中国完全接受，进而唐宋以来，琵琶由伴奏为主体的乐器特征向着独立的纯器乐乐器过渡。这种文化接受的方式与隋唐时期琵琶传入日本的琵琶文化有着很大的不同。这种在文化传播中所出现的传授者与接纳者之间的关系是本文想讨论的核心议题。在此，想通过琵琶这件外来乐器，对中国及日本的影响来看两国的文化接纳者是如何接受外来文化的、并呈示出哪些文化触变(acculturation)的现象。

一、中国历史上的琵琶及其传承

在日本奈良的正仓院里珍藏着1200年以前由中国的唐代传入日本保存完好的三种不同的琵琶。它们是：螺钿紫檀五弦琵琶(一面)、螺钿紫檀阮咸(一面)、四弦曲项琵琶(二面)。这些琵琶都是在八世纪上半叶玄宗朝的盛唐或在此之前所传入日本的乐器。

琵琶和阮咸这几种琵琶类乐器在中国的隋唐时期曾在宫廷俗乐中占据了重要的地位，同时在民间也广为流行。特别到了唐

朝其盛行之广可从许多唐代文学作品和史籍中得以应证。我们知道在上述三类琵琶中除阮咸为中国固有的乐器外，四弦曲项琵琶及五弦直项琵琶均为外来乐器，它们在中国逐渐成熟之后又传到了东亚诸国。奈良的正仓院作为丝绸之路的终点，留下了由西域传到中国又东渐日本的活着的见证。现在让我们来看看这些琵琶究竟是怎样传入中国的？这里首先想通过历史文献及一些考古史料来考察琵琶在中国的历史迹象。

中唐杜佑的《通典》卷144，乐四，琵琶的条目中可以列出以下几例：

A. 今清乐奏琵琶，俗谓之‘秦汉子’，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云："体圆柄直，柱有十二。"其他皆充上锐下。

B. 曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之"秦汉"，盖谓通用秦、汉之法。

C. 五弦琵琶，稍小，盖北国所出。

D. 阮咸，亦秦琵琶也，而颈长过于今制，列十有三柱。……晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因为谓之阮咸。

这里A条中的"清乐奏琵琶"为笔误，应为"秦琵琶"，即当时俗称为秦汉子之器。D条，阮咸也称秦琵琶。因此，A和D实际上可以认为是同一件乐器，即称作阮咸或秦琵琶。此外B条的曲项琵琶和C条中的五弦琵琶便是传到日本正仓院的三件琵琶的具体记录。在这三件乐器中除阮咸外，五弦直项琵琶和四弦曲项琵琶都是外来乐器，四弦琵琶直接来自波斯，约在公元三世纪前后传入我国新疆地区，尤其是通过天山南麓的于阗（今新疆的和田地区）逐渐进入我国中原地区。而五弦直项琵琶也是一件外来乐器，与四弦琵琶不同，它主要由印度传入

我国，经天山北麓的龟兹（现新疆库车地区）逐渐进入中原。琵琶类乐器的阮咸，其形成是由弦鼗（一种拨浪鼓、货郎鼓）吸收四弦琵琶的特点演变为秦琵琶（秦汉子），后由秦琵琶逐渐转化为阮咸的[1]。

琵琶传入我国后其影响之广不仅在音乐界，对文学都产生了深刻的影响。尤其在隋唐时期，无论是宫廷还是民间都有着它不可替代的文化地位。许多文学家、诗人都在他们的作品中描绘过琵琶，西晋的文人傅玄作有《琵琶赋》，唐代诗人白居易留下了著名的《琵琶行》、唐诗人元慎作有《琵琶歌》之诗等，使琵琶成为具有特殊文化品味的乐器。

琵琶从南北朝至隋唐大量随胡部乐人进入中原，尤其是龟兹乐人，如曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达等曹氏家族；安马驹、安未弱等安氏家族；白智通、白明达等白氏家族以及苏祇婆等人，这些胡乐人大都是琵琶能手，他们的来朝对中国宫廷文化，尤其是隋唐音乐文化的展开产生了不可估量的作用。

唐宋以后琵琶作为一件独立的乐器在中国脱颖而出，逐渐由伴唱、伴奏的功能转向独奏。在《旧唐书》、《通典》中已经出现放弃拨子直接用手弹奏琵琶的“搊琵琶”。在崔令钦的《教坊记》中将一些弦乐演奏家直呼为“搊弹家”。“搊”即直接用手指来弹奏之意。在白居易《琵琶行》中：

> 轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六幺
> 大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语
> 嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘

的描述，反映了琵琶演奏上的独立倾向。但宋元以后琵琶有着突破性的发展，出现了以标题性，描绘故事情节的琵琶独奏作品。流行于元朝的独奏曲《海青拿天鹅》就是一例。元朝诗人杨允孚

的诗《滦京杂咏》曰：

为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停，
新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。

该诗的原注云："海青拿天鹅，新声也。"海青是一种猎鸟，在我国北方常以海青来猎捕天鹅。该作品以海青抓拿天鹅的情景为叙述对象，全曲为十八个小段可分为三大部分。描绘海青在天空中搜捕猎物、发现天鹅以及与天鹅进行激烈搏斗及胜利归来的场景。这样的独奏作品到了明清以后得到了长足的发展。华秋苹的《琵琶谱》(1818)便收录了六部琵琶大曲，其中像《十面埋伏》、《霸王卸甲》等至今为琵琶作品中的经典之作。

随着琵琶乐的发展，为适应其表现功能的扩大，琵琶在形制及演奏方式上也发生了很大的变化。音域的加宽是中国琵琶发展的一大特征。中国的曲项四弦琵琶，逐渐加品至十八、二十一品。完成了琵琶具有四、五个八度的表现功能。在演奏上由于放弃了拨子，代之以直接以手指的弹奏方式，同时琵琶也由横抱逐渐趋于竖立起来，使左手具有更大的自由度和表现力。由此，琵琶从一件主要为人声伴奏、乐队合奏的乐器逐渐走向富有个性的独奏乐器。

二、东传日本的琵琶

以上对琵琶出现在中国的历史状况作了简单的考证。大致对来自中国的琵琶类型及其来源有了一些认识。从汉以来经两晋南北朝，胡乐大量的东渐形成了一股对中原文化强有力的冲击力，产生了不可抵御的势力范围。从隋唐时期的主流文化来看琵琶无疑是一件十分重要的外来乐器，在宫廷与民间都有着不可替

代的文化地位。因此隋唐时期是我国历史上琵琶文化发展的一大高潮。这种文化随着日本遣隋使、遣唐使的来朝被逐步带到了日本。后来成了日本传统文化的重要部分。这里让我们来看看，琵琶从中国大陆进入日本以后它们是怎样被接受的？接受了哪些类型的琵琶、而后又发生了什么变化、演化成怎样的琵琶形态？就此让我们的视线随着琵琶的东渐转向日本，看看琵琶在日本的历史演变。

如上所说，由中国传入日本的琵琶有五弦直项琵琶、四弦曲项琵琶和阮咸三类，它们现在依然存放在奈良的正仓院。其中阮咸在仁明天皇的乐制改革后就逐渐被淘汰了。而五弦琵琶进入日本后实际上也在相当短的时间里逐渐失去了她的倩影。在奈良晚期和平安初期曾出现在日本的一些文献中，而九世纪上半叶以后几乎离开了日本的宫廷舞台，并很快地消逝了她的踪影。我们可以从一些记载中去了解五弦琵琶在日本的发展轨迹。

1，在东大寺的《献物帐》（天平胜宝8年，756年）中明确地记有“螺钿紫檀五弦琵琶”。该乐器至今还留存在奈良的正仓院之中。

2，与五弦琵琶相关的《五弦琴谱》即五弦琵琶谱（近卫家所藏，现藏于京都阳明文库）于奈良末期出现在日本。

3，在文献中《三代实录》元庆3年（879）十月又有如下的记载：

> “四日庚申，雅乐寮申请库中乐器，五弦有乘，琵琶有欠。交替之日，还为负累，须以五弦之乘补琵琶之欠。太政官处分，许之。”

这里的记载样式同中国的古籍相同也称作五弦和琵琶，五弦

指的是五弦直项琵琶，琵琶指的是曲项四弦琵琶。

4，在日本的《信西古乐图》中也载有略有变形的五弦琵琶图。

上述史料充分证明了五弦琵琶在日本曾流行一时，但是进入九世纪上半叶以后五弦琵琶就逐渐被四弦琵琶所代替。在《类聚三代格》雅乐寮的唐乐中关于琵琶乐师的记载有以下两条记事值得注意：

1）大同四年（809）三月，定雅乐寮乐师事中记有唐乐师十二人，其中有琵琶师（卷四）

2）嘉祥元年（848）九月，太政官府减定雅乐寮杂色生二百五十四人中，由原来的琵琶生减去二人（卷4）

我们看到，上述两条记载的雅乐寮唐乐师中没有设立五弦琵琶师，而只有“琵琶师”；而九世纪中叶的嘉祥元年的条，雅乐寮中所减去的也是琵琶生，而没有五弦琵琶生这样的演奏人员。也就是说四弦曲项琵琶仍然存在于雅乐寮的宫廷乐中，而五弦就没有出现。可能是因为四弦琵琶的功能完全能代替五弦，并且在演奏上比五弦琵琶更为简便之故吧。此后，五弦琵琶就在日本的乐坛中失去了踪影。

阮咸和五弦都没有在日本真正地站住脚，得以传承。而真正传到日本的琵琶实际上只有两种：

1）雅乐中所用的雅乐琵琶。

2）通过佛教由盲僧为佛教法会伴奏所用的盲僧琵琶。这两种琵琶后来又发展成多种不同体系的琵琶类型。但是它们都是以曲项四弦琵琶为主体，在弦的数量配置上多少有些不等的差别，具体尺寸、关系见表（一）。

表(一),日本琵琶的种类及尺寸、弦数、音位

名称	全长	弦数	柱数	柱间音程
雅乐琵琶	3尺5寸	4弦	4柱	大2、小2、小2、小2
萨摩琵琶	3尺	4弦	4柱	大2、小3、大2、大2
锦琵琶	3尺	5弦(4、5复弦)	5柱	小2、大2、大2、大2、小3
筑前四弦琵琶	2尺7寸	4弦(3、4复弦)	5柱	大2、小2、大2、大2、小3
筑前五弦琵琶	不定	5弦	5柱	大2、小2、大2、大2、小3
萨摩盲僧琵琶	不定	4弦	4柱	纯4、大2、小3
筑前盲僧琵琶	不定	4弦(3、4复弦)	5柱	大2、小2、大2、大2、小3
平家琵琶	2尺2寸	4弦	5柱	大2、小2、大2、大2

这些琵琶在形状的大小、弦数、柱数以及所用的材料等,因琵琶的种类、流派、系统等的不同有着细微的差异外,以曲项四弦梨型为主体的形制,手拿拨子的弹奏方式是一致的。

也就是说琵琶自隋唐时期传入日本后在形制上和演奏方法上都承袭了来自中国的传统,与中国自身琵琶发展的性格相比,中日间对于传统的认识、态度以及采取的方式上都相距遥远,其结果自然也不同。以下让我们再具体地看看盲僧琵琶和雅乐琵琶在日本的传承和发展。

1,盲僧琵琶

盲僧琵琶主要有两大流派所组成。其一,大致在镰仓(1185 - 1333)的初期,产生了盲人用琵琶来伴奏,以《平家物语》的词章来演唱的平家琵琶(平曲)。平家琵琶到了室町(1334 - 1573)以后主要活动在京都地区。其次,从安土桃山(1573 - 1603)时期至江户(1603 - 1867)时期产生了由萨摩盲僧所演奏的萨摩琵琶。到了明治(1868 - 1912)中期又产生了由筑前盲僧所演奏的筑前琵琶。明治以后在东京地区又出现了各种不同的

萨摩琵琶的流派,同样也产生了筑前的不同流派。从乐器来看,在大萨摩琵琶中有一种叫锦琵琶,它是五弦制的。但五弦锦琵琶的第五弦同第四弦是同音,为复弦。因此它与四弦琵琶同功能。而筑前琵琶中有四弦的也有五弦的。其中四弦琵琶中第四弦与第三弦为复音,功能上与三弦相同。它们的形制如图(一)所示[(2)]。日本的盲僧琵琶虽然来自中国,但由于较多地在民间音乐中求发展,变化很大且流派繁杂,乐器的形制也随着乐种、时代、地区等因素的不同而发生着多样的变化。但是日本的琵琶较重视当时由中国传去琵琶的形制及演奏方法,尤其是用于雅乐的雅乐琵琶,它较直接地接受和传承着唐琵琶的形制和样式,也是研究我国唐代音乐的重要依据。以下就雅乐琵琶(乐琵琶)的形制、调弦法及谱字等一些基本形态作一个阐述,以便对当时唐代琵琶有个比较性研究。

图一　日本琵琶,左起:雅乐琵琶、萨摩琵琶、锦琵琶、筑前琵琶(三种)

2,雅乐琵琶(乐琵琶)

雅乐琵琶或乐琵琶的名称的来源是因为该乐器主要用于雅乐之故,因此并不是它的正式名称。它的传来并不清楚,大致上是在进入奈良朝之后随着其它乐器一起从中国传入的。在大宝

元年(701)的令中出现了日本最早的音乐机构——雅乐寮,其唐乐中设有琵琶师和琵琶生。这是日本最早的乐师、乐生养成机构。有关中国的琵琶传入日本的历史记载比较详细的是承和5年(838)遣唐使藤原贞敏在中国习得琵琶后在众官员面前表演的场景:

> 遣唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶,群臣具醉。赐禄有差。(《续日本后记》卷8)

关于藤原贞敏在中国学习琵琶的过程、从中国获赠琵琶以及乐谱等在《三代实录》卷14中有着较详细的记载:

> 清和天皇贞观九年十月四日,从五位上行扫部头藤原朝臣贞敏卒。贞敏者刑部卿从三位继彦之第六子也。少耽爱音乐,好学鼓琴,尤善弹琵琶,承和二年为美作掾兼遣唐使准判官,五年到大唐,达上都。逢能弹琵琶者刘二郎,贞敏赠沙金二百两。刘二郎曰:礼贵往来,情欲相传,即授两三调,二三月间尽了妙曲,刘二郎赠谱数十卷,因问曰:君师何人,素学妙曲呼,贞敏答曰,是我累代之家风,更无他师,刘二郎曰:于戏昔闻谢镇西,此人何哉,仆有一少女,愿令荐枕席,贞敏答曰:一言斯重,千斤还轻,即而成婚礼,刘娘尤善琴筝,贞敏习得新生数曲。明年聘礼即毕,解缆归乡。临别刘二郎设祖筵,赠紫檀紫藤琵琶各一面。……

这里详细地叙述了遣唐使藤原贞敏在中国受琵琶师刘二郎教习琵琶的过程,并记载了他获得了乐谱数十卷、紫檀紫藤琵琶各一面的细节。但是上述的记载内容同平安中期藤原贞敏所撰的《琵琶诸调子品》中的跋(载于《伏见宫本琵琶谱》卷末)中的内容有不同之

处。在《跋文》中，其来唐的时间、地点、人物以及所赠之物都与上述《三代实录》中的记载存有很大的出入[3]。因此上述《三代实录》中的内容被疑为与事实不符，有夸张造作之处。但不管怎样藤原贞敏来唐学习琵琶，并习得一手好琵琶是一个不争的事实。归国后于贞观九年在众臣面前弹奏琵琶令众臣如痴如醉的场面，反映了他掌握了琵琶的一定技能，能演奏一些独奏曲应该是一个事实。琵琶的传统在日本得到了流传和发展，出现了一批琵琶的演奏家和作曲家。像蝉丸、源博雅、平经正、藤原师长等，他们不仅是琵琶演奏的名手，有些还创作了许多琵琶作品，使琵琶乐作为一种体裁在日本延续、流传至今。但由于在日本琵琶乐一般都以秘曲的形式进行传授，因此到了近代，琵琶的独奏曲几乎都消失了，现在雅乐琵琶在音乐上只是充当雅乐管弦中的一员。

日本雅乐琵琶的历史发展是追踪我国隋唐琵琶的重要依据，因此关于它的形制、运用的谱字符号、琵琶的定弦等是一项重要内容。以下就先看看现行日本雅乐的形制、调弦法和谱字音位。

图二 雅乐琵琶的部位及名称

1）形制

雅乐琵琶的全长为三尺五寸，共鸣箱主要以紫檀、紫藤、桑木为制作材料。四弦四

柱,柱位比琴枕低,其各部分的名称、部位称呼如图二[4]所示。

> 1,腹板:共鸣箱面板。2,半月:面板上方的半月形音孔。3,拨面(拨皮):横贴在面板中央的皮。4,覆手:固定在面板下放的张弦板。5,通弦孔:覆手上的弦孔位。6,隐月:覆手的下方看不见的弦孔,也叫满月。7,额:覆手周边的面板。8,矶:共鸣箱侧面。9,落带:共鸣箱侧面张皮的部分。10,虾尾:曲颈的先端。11,轸子。12,反手(半手):插入转手的部分。13,兔眼:插入转手的孔。14,乘弦(承弦):枕弦的部分。15,乘竹:乘弦的上所按的,与弦直接接触的竹片部分。16,鹿颈:与琴柱相接触的颈部。17,猿尾:鹿颈背面的上端部分。18,柱:鹿颈上端的相位。19,蚁通:鹿颈上柱间的面部。20,匡口(经口):共鸣箱背面与鹿颈相衔接处。21,远山:共鸣箱的背面刻有山形的图样。22,槽(甲):共鸣箱背面的总称。

在琵琶腹板的拨面上一般都画有一些漂亮的绘画作品,而乐器的铭文往往也以绘画作品的名字来命名。拨子一般用黄杨木制作,轻、薄。柱与柱之间大致等间相隔(乘弦与第一柱之间为大二度,其它各柱之间为小二度距离)。各柱的名称由上至下为第1、第2、第3、第4柱。

2)乐调与调弦法

关于琵琶的调弦法:现行的雅乐琵琶主要用在雅乐的管弦乐中,因此它主要是根据雅乐的乐调来进行定调的。其基本的调弦法如下页谱例所示[5]。谱例中平调与太食调所用的是同调弦。水调用的是"黄钟调吕"的调。平安时期的藤原贞敏从唐带来的《琵琶诸调子品》中有28个调。他将其整理为:风香调、返风香调、黄钟调、清调。在藤原师长的《三五要录》中又增加了平安末

期藤原贞敏的四个调：返黄钟调、双调、平调和啄木调形成了八个调。这八个调不仅用于唐乐，也同样运用于高丽乐。但是从十七世纪末叶成书的雅乐重要著作《乐家录》（元禄3年，1690）来看，江户时期（1603－1867）已经不用本来的琵琶调名了。而用笛律之名代之于琵琶调名。《乐家录》卷9，琵琶的条目中曰："琵琶调合五音并笛穴样"，并记载了古乐调与当时乐调的关系：

唐乐：壹越调＝旧双调；平调＝旧黄钟调；双调＝旧返风香调；太食调＝旧返黄钟调；黄钟调＝旧风香调；黄钟吕调（水调）＝旧返风香调；盘涉调＝旧平调。

有关琵琶的定弦原则林谦三在其《东亚乐器考》中有着较详细的论述，这里就不再赘述了。

下面再来谈谈琵琶的演奏法与记谱法的问题。现行日本的琵琶仍然以右手拿拨子横抱着演奏，传承着唐代的历史风韵。其中开放弦称为"散声"，各弦名与柱的音名位置如图三所示。该图的谱字音位见于《乐家录》卷4，琵琶的条，这些谱字的字体从平安末期至今几乎没有什么改变，一直沿用至今。而从唐及奈良

(710－794)时期到平安初期稍有些不同,新旧谱字的比较如下所示[6]。从谱字上来看,中国传来的琵琶谱还是略微发生了一些变化。

近体: 一 工 几 フ 斗 厶 下 十 乙 コ ク 七 匕 ミ 乙 ユ 八 丨 ム 也

古体: 一 工 ル フ 4 ㄥ ス 十 乙 レ ク 七 匕 ミ 之 ユ 八 丨 ム ヤ

关于唐代琵琶谱的解读曾于上一世纪的八十年代起在我国掀起过一股巨大的学术浪潮,上海音乐学院的叶栋教授率先在日本学者林谦三先生的研究成果的基础上,吸取了任半塘先生的眼板说理论,提出了新的节奏论说并全新地解释和翻译了敦煌琵琶谱(《音乐艺术》1980年,第一期)。叶栋先生的译谱和他的论文发表后在学术界引起了强烈的震撼,产生了很大的异义和争论。对于他的学术观点,特别是他自行改动了一百多个谱字是人们争论的较为重要的问题。对于琵琶古谱节奏问题的讨论一直持续了十几年之久,也出现了各种解释学说。特别是在节奏的问题上。除了林谦三的"拍子"说、叶栋的"眼拍"说以外,还有赵晓生的"长顿、短顿"说等。这里值得一提的是上海音乐学院陈应时教授提出的"掣拍"说(1988年《音乐艺术》第一,二期)。该理论是根据沈括的《梦溪笔谈》补

图三　雅乐琵琶的音位与名称

笔谈中关于“敦、掣、住”的节奏要素，以及张炎的《词源》中有关大曲摘遍《降黄龙·花十六》所涉及的“前衮、中衮六字一拍”等古文献中有关节奏理论为根据，有机地运用到敦煌琵琶谱中，被认为是与前人不同、很具理论价值、可信度高的论说。

但是在关于敦煌琵琶的研究中不得不提及的是其主要的研究依据，即由唐代传承下来的琵琶谱原件都不在中国，保存得最多、最完整的，包括有音响传承的是在日本。因此我们在注重日本学者研究成果的同时，也应该对现存于日本的琵琶古谱以及琵琶、雅乐的演奏法引起充分的注意。以下想简单地谈谈现存于日本的琵琶古谱。

在琵琶谱中现存于日本最古的乐谱，是现藏于正仓院的三十七贴古文书。这是一份写经料纸纳受帐背面的断简六行谱字，被称为《天平琵琶谱》。该书的日期记载为天平十九年(747)七月二十六日。其次是藏于京都阳明文库的《五弦琴谱》(实际上是《五弦琵琶谱》或统称为《五弦谱》)，约为宝龟四年(773)前传入日本的。另外日本雅乐的乐制改革以后，也就是说进入十世纪以后日本比较重要的乐谱有：延喜二十一年(921)所传的《贞保亲王南宫琵琶谱》、藤原贞敏于承和五年(838)所传《琵琶诸调子品》与《伏见宫本琵琶谱》等，都是早期琵琶谱中重要的古文献。平安末期以后产生了由日本作曲家模仿唐乐所作的琵琶作品，这是研究琵琶在日本发展的重要依据。作品主要有长宽一年(1163)源经信的《琵琶谱》、藤原师长的《三五要录》(建久三年，1192年以前成立)，以及后来藤原孝时的《三五中录》，都是十分重要的乐谱资料。其次有关琵琶的乐书须提到的是《胡琴教录》，成书年代不详，推定在镰仓(1185-1333)前期。内容除了教习琵琶的演奏以外还涉及到多种琵琶流派诸说、琵琶与乐谱的关系等问题。藤原孝道的《八音抄》(十三世纪成书)以及弘安年间(1278-1288)文机房隆圆的《文儿谈》等都是了解琵琶在日本

发展、衍变的重要文献。另外，藤原孝道的琵琶传书《教训抄》以及由中国的廉承武传给藤原贞敏，然后又传给贞保亲王、源修、源博雅以及后来的藤原师长、孝道、孝时等的记述琵琶历史发展脉络的《琵琶血脉》（十四世纪成书，被收入《群书类丛》）也是十分重要的琵琶文献。此外，被称为日本的雅乐百科全书的《教训抄》（狛近真撰，十三世纪成书）、《体源抄》（丰源统秋撰，十六世纪初成书）、《乐家录》（安倍季尚撰，十七世纪末成书）等也是研究日本琵琶乐、雅乐发展脉络的必要之书。

总之，琵琶从西亚的波斯、南亚的印度传入中国后，在中国发育成熟，成为一种重要的器乐体裁，在独奏、伴奏以及器乐合奏中都发挥了十分重要的历史作用。尤其到了隋唐时期，琵琶乐的成熟发展对美术及文学都产生了不小的影响。这种成熟、旺盛的艺术体裁随着丝绸之路文化的东流传到了日本，奈良的正仓院是丝绸之路的终点站，那里珍藏着盛唐前的三类琵琶实物，它是我们今天了解隋唐时期琵琶的重要依据。阮咸、五弦直项琵琶和四弦曲项琵琶都传到了日本，但阮咸和五弦琵琶没有在日本得到流传，成为历史的遗容。而真正得到传承的，后来又发展成为日本民族音乐的传统文化的是曲项四弦琵琶。除了现行雅乐中使用的四弦琵琶外，在文乐的义太夫节、歌舞伎的伴奏以及大量的说唱音乐中琵琶已经牢牢的站住了脚，成为不可动摇的民族音乐文化。可见琵琶进入日本后虽然在形制上一直坚持唐代的原貌，但在使用上也逐渐在适应着本民族文化的需要而发生着变化。

三、中日两国对传统文化接纳的态度及其思考

在上述日本的现行琵琶中，它们形状的大小、弦数、柱数以及所用的材料等，因琵琶的种类、流派、系统等的不同有着细微的差异外，以曲项四弦梨型为主体的形制、手拿拨子的弹奏方式是一

致的。也就是说琵琶自隋唐时期传入日本后在形制上和演奏方法上都继承了来自中国的传统,与中国自身的琵琶发展的性格相比,中日间对于传统的认识、态度以及采取的方式上都相距遥远,其结果自然也不同。那么为什么对待同一个传统会形成不同的结果呢?对此让我们再看看中日两国是怎样对待传统文化的。

如前所说,随着汉代张骞的西征,琵琶由波斯和印度传入中国,这种琵琶后来随着遣唐使又带到了日本。从正仓院所藏的唐传琵琶,以及现行日本雅乐和民间所奏的琵琶来看,基本传承了中国隋唐时期的琵琶形制和演奏方法。1200 多年来,反映了日本对于传统的接受和认识态度。对于同一个传来之物,我们看到中国在接受传统的态度和认识上却有着极大的不同,中国对传统往往取之于改良、发展的态度。而日本则往往采取尊重和维护传统的理念。我国明清以后琵琶在演奏及形制上有着明显的变化,特别是清末民初及新中国成立以后这种变革、改良的势态越发激烈。但是实际上,这是一种对传统观念的认识问题,它并不起始于明清,而是由来已久。下面就几个方面再来看看琵琶在中国的发展沿革状况。

1,扔弃拨子

在现代中国的琵琶演奏中是不用拨子而直接用手指来弹奏的。从隋唐的一些琵琶绘图中我们看到大都是用拨子来演奏的,而且这种演奏方式也传到了日本并沿用至今。从史籍的记载中可知宋元以后已经出现了像《海青拿天鹅》这样的琵琶独奏曲目,明清后的《十面埋伏》、《霸王卸甲》等都已反映出演奏上的复杂性,运用了如绞弦、滚拂、拼三弦等须直接以手指灵活自如的演奏方式才能达到效果。那么,拨子是何时被扔弃的?从史籍的记载来看可追溯到初唐的贞观年间(627 - 649)。《通典》乐四,卷144,琵琶的条目中道:

“旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中始有手弹之法，今所谓搊琵琶是也。”

在《旧唐书》中也出现了重复的记载。直接用手指来弹奏的搊琵琶是琵琶走向独立，在音色、音响、表现力等方面都跨出了琵琶演奏的改良性的一步。由于这种搊琵琶的出现加大了琵琶自身的表现力，对宋元后的加宽音域（增品加柱）以及琵琶的竖抱演奏产生了极大的促进作用。这里文献上虽然记载了在初唐时期就应该以指代拨的演奏，但实际上从大量的唐代后的绘画，以及诗歌来看仍然多以拨子来弹奏。中唐白居易的“腕转拨头轻”、“拨拨弦弦意不同”、“曲终收拨当心划”。宋人苏东坡的诗句“数弦已品龙香拨，半面犹遮凤尾槽”等都说明唐宋间仍主要以拨子来弹奏琵琶。这种面貌的改变恐怕是与琵琶形制上的变化联系在一起的，也就是琵琶品柱的增多，音域加宽全面加速了琵琶以指代拨的演奏方法。这一时期的到来最晚可以视为元代。其理由是，以上所提到的元代所流行的琵琶大曲《海青拿天鹅》，该作品所描述的场景多变复杂，音域宽广、技巧难度大，如以拨子来演奏是难以达到和完成作品要求的。元代的诗人袁桷在其《李宫人琵琶行》中记载道：

素手推却春风行，行云停空驻晴日。

李宫人是元代名噪一时的琵琶演奏家，她琵琶上的“素手推却”大概逐渐将琵琶以指代拨的演奏方法推向演奏的主流。实际上明清以后在中国的史籍中基本上见不到以拨子弹奏的记录了。

2,演奏姿势及琵琶增品

中日间的琵琶在演奏上有着很大的区别。日本在琵琶的形制以及演奏姿势上仍然承袭唐代的方法。在琵琶的柱位上主要以四柱为主,多者扩大到五、六柱。无品,更没有发展至二十多品的戏剧性变化。中国的琵琶由横抱至直抱的变迁大致发生在唐宋年间。白居易的《琵琶行》曰:

千呼万唤始出来,犹抱琵琶半遮面

描绘出女乐人谦和、羞涩于献艺的同时,也反映出琵琶演奏由横抱转向直抱。这样的记载在上述宋人苏东坡的作品:

“数弦已品龙香拨,半面犹遮凤尾槽”

中也能见到。这里“凤尾槽”中的“凤尾”是琵琶的头部,槽为琴身。诗句形象而具体地描绘出琴头和琴身遮住了半个脸的形态,至少反映出唐宋时期已经展露出琵琶竖抱演奏的端倪。但是琵琶由横抱过渡到竖抱演奏的根源可能与右手表现力的解放有着直接的关系。横抱弹奏琵琶是难以达到推、拉、吟、揉效果的,高音品位的换把演奏更是难以实现。因此,琵琶的竖抱演奏与增品是琵琶走向独立,向着纯器乐独奏方向发展迈出的重要一步。

以上从中国琵琶演奏的发展来看,它的改良、求新的演变至少从唐代就已经开始,尽管只是一部分,从以指代拨的演奏到琵琶加柱增品,加宽音域的演变,直至竖弹琵琶的出现初步完成了现代琵琶演奏法及其形制。这种形态的全面完成及普及大致在元明以后了,尤其是明清时期大量琵琶谱的出现使琵琶向着更为纵深的纯器乐方向发展。近年来随着刘天华的民族器乐改革,琵

琶的演奏、审美趣味更是向着西洋化方向迈进。

因此从上述中日两国琵琶的发展演变,可以看出两国间对外来文化和传统文化的接纳有着截然不同的态度和结果。中国对于传统文化历来就是采取改良、发展的态度。而日本则更尊重于历史的原貌,注重维护传统。至今保留下来了 1200 多年前的唐代雅乐的音响。这种结果也深刻地反映出两国间的文化受容层对外来、传统文化的接纳态度、能力和取向。

原载《钱仁康先生九十华诞纪念论文》
上海音乐学院出版社 2004 年

(1) 参见赵维平,《丝绸之路上的琵琶乐器史》,载《中国音乐学》2003 年第四期。

(2) 引自《日本音乐大事典》,[日]平凡社,1982 年,2027 页。

(3) 参见张前,《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999 年,16 - 31 页。

(4) 引自《日本音乐大事典》,[日]平凡社,1989 年,294 页。

(5) 引自前出《日本音乐大事典》,[日]平凡社,卷 4,2028 页。

(6) 引自林谦三,《东亚乐器考》,人民音乐出版社,1996 年第二版,258 页。

The Historical Transmission of Pipa and its Changes: in the Case of Chinese Pipa and Japanese Biwa

It is quite different on the course of taking up and transmitting the foreign culture in different areas and nations, it is the same on music culture. This reflects the tensile force between the initiator and receiptor. It also presents the receiptor's attitude, ability and the way of digesting to the foreign culture. In the Han Dynasty, Zhang qian fought from east to west, opened the Silk Road and brought in the pipa from Persia and India. The pipa was a striking power to the Chinese musical culture. After that, it also brought in the notation of pipa and new tone system. Chinese Ruan xian (a kind of pipa) formed with the absorbing of the four - string pipa. At the Sui and Tang dynasty, the pipa was very popular. It reflected that pipa was completely accepted from Han dynasty up to Sui Tang about five or six hundred years, and after Song and Ming Qing dynasty pipa changed from the accompany to solo musical instrument. The way of taking up the foreign culture was quite different between China and Japan. In this paper I want to examine the relationship of

tensile force between the initiator and receiptor on the process of transmitting culture. Here, through the foreign instrument of pipa to examine the phenomena of acculturation by the receiptors between China and Japan.

Ⅰ Pipa in Chinese history

There are three kinds of pipa in Nara' s Syosoin in Japan which were trransmitted from China at Tang Dynasty more than 1200 years ago as the terminal of silk road. They are five strings straight neck pipa, Gengan (the Chinese pronunciation is Ruanxian) and four strings crooked neck pipa. These pipas were introduced to Japan in the early half of 8 century in middle Tang dynasty of Xianzong emperor or before the time.

The pipa played a very important role in the Court of secular music as well as in the people of Sui and Tang period. Especially in the Tang dynasty the popularity of pipa was reflected in many literature works and some historical records. One kind of the pipa of Ruanxian was invented in China, and the four and five strings pipa came from foreign countries. They were maturitied in China and then passed to East Asia. As the terminal of silk road Syosoin reserved a live testimony that the pipa was passed from China to Japan. Now let's see what role did the pipa play in the history of China through the Chinese historical source.

There were some Chinese records concerning pipa from Tong Dian Vol. 144 /music 4 by Du You who was in the middle Tang dynasty as follows.

1, Now qing music of Qin pipa, generally to say Qin hanzi, it

had circularity body, long neck of small size. Maybe it was the ancient Xiantao(弦鼗). Fuxian(傅玄) said its circularly body of straight neck, twelve fret on the neck, and on the others

2, Crooked neck pipa, a little big shape. It is said that it was from the western in the Han dynasty. Actually it had two kinds of types in Qin and Han dynasty, so it was called "Qin and Han". It used two kinds of ways.

3, Five string pipa was a little small one from the northern.

4, Ruanxian is also called Qin pipa. Its neck is longer than the modern pipa. 13 frets on the neck. The same shape of pipa was played on the picture of seven wisdoms living in the bamboo in Jin dynasty of Ruanxian. So it is called Ruanxian.

Here the first term of "Qin music Qin pipa" is musical instrument of Qin Hanzi, just as the 4 term of Ruanxian or we call Qin pipa. So the 1st and 4th terms record are the same things. the crooked neck pipa on the second term and the five strings straight neck pipa on the 3rd one were the records of pipa passing to Japan in the Syosoin. Beside the Ruanxian, the four or five strings pipa were passed from foreign countries. The five strings straight neck pipa was from India and was passed to China in 3rd century, mainly through the north of Tianshan mountain of Qiuci (now is called Kuche) and then introduced to the middle China. The four strings crooked neck pipa came from Persia and was passed to the south of Xinjiang, especially through the Yutian (now is Hetian) and little by little introduced to the middle of China. And the Ruanxian originally was a Xuantao. It absorbed the character of crooked neck pipa forming Qin pipa (or Qin hanzi), and then little by little it turned to Ruanxian(1).

In China Pipa's influence is not only in the filed of music but

also in literature. Especially in the Sui and Tang dynasty, it was a very important foreign instrument, both in the Court and folk. Pipa was described in many literature works by many litterateurs and poets that time. Something like ***Pipa ode*** (Fuxuan in Jin dynasty) , Tang's poet of Bai juyi's poem of ***Pipa xing*** and the Tang's poet of Yuanshen ***Pipa's song*** etc. These works made the pipa turn to a special culture high taste instrument.

There were many musicians of non – Han nationalities living in the north and west . They came to China from Nanbei dynasty (5 century) to Sui Tang dynasty (7 – 8 century) , especially from Qinci, for instance, the Cao family of Cao poluomen, Cao sengnu, and Cao miaoda etc. An family of An maju, An weiruo and Bai family of Bai zhitong, Bai mingda. Most of them could play the pipa excellently. They played very important roles in Chinese Court music, especially in Sui and Tang dynasty.

After Tang and Song dynasty, as an independent instrument, pipa changed from an instrument mainly in accompany to a solo instrument. In Chinese document of ***Tang shu*** and ***Tongdian***, we can find the pipa's player putting down the plectrum and using the finger directly to play the pipa which was called " chou pipa" , and we also find some string's players who were called " chou player" in ***Jiao fangji*** written by Cuilingqin. The same thing can be found in Bai juyi's poem of ***Pipa xing*** which described the scene of pipa.

轻拢慢捻抹复挑　初为霓裳后六幺
大弦嘈嘈如急雨　小弦切切如私语
嘈嘈切切错杂弹　大珠小珠落玉盘
(The woman began to play, at first Nishang than Liu yao.

The sound coming from the thick string like the sound of shower and the sound coming from the thin string like the sound of whisper. The sound was mixed and beautiful like pearls dropping on the plate.)

But after Song and Yuan dynasty pipa had greatly developed and turned out some pipa solo works for describing stories as a program music. The pipa's solo works of ***Haiqing catch the swan*** was a popular pipa works in Yuan and Ming dynasty.

为爱琵琶调有情,月高未放酒杯停,
新腔翻得凉州曲,弹出天鹅避海青。

Haiqing is a kind of wildfowl, and it always catch the swan in northern China. The pipa works of ***Haiqing catch the swan*** describe the story how the Haiqing caught the swan. The works has three parts of 18 paragraphs which describe the scene that Haiqing searched the quarry in the sky, discovered the swan, fighted drastically and then won. This kind of solo works was greatly developed in Ming and Qing dynasty. Hua Qiuping's pipa collection of ***Pipa tablature*** (1818) took in 6 big pieces of pipa works. Among them ***Ambush on all side*** and ***The overload take out his corselet*** are famous even in mordern world.

With the development of pipa's music, pipa's shape and the way of playing had changed a lot to adapt the expansion of its performance. Widen the compass of pipa was a big character on the course of pipa's developing. The four fret (four strings) pipa was gradually added to 18 and 21 frets and has done the function of pla-

ying four and five octaves. Because of throwing the plectrum and directly using the finger, the style of playing was little by little from across hold to upright. It made the left hand had more liberty and expressive force, and pipa developed into a completely solo music instrument.

II Pipa in Japan

Well, how was the Chinese pipa accepted in Japan? And what kinds of pipa were accepted and what happened on the pipa's shape or the style of playing? etc.

As the above said that there were three kinds of pipas introduced from China to Japan that were reserved in Nara's Syosoin. In the middle of 9th century of Jinmiao emperor, after the music system reform Ruanxian was washed out. The five string pipa disappeared in Japan in a short time. It appeared in the late Nara and early Heian period of Japanese documents. But after middle of 9th century five strings pipa almost left Japanese Court, and soon disappeared in Japan. On the ***Sandai ruijyu*** of the term of Gagaku Liao it only recorded the Biwa shi (four string), and no recorded the five string pipa players(2). In other words, in the middle of 9 century the five string pipa was replaced by the four string pipa. So although the three kinds of pipa were introduced to Japan, only the crooked neck pipa was accepted and transmitted.

There were two ways developed in Japan after the crooked neck pipa was introduced from China. 1, as a Gagaku piwa used in the Gagaku(Yayue). 2, as a Moso piwa used as accompany for blind Buddhist. There were many different types of pipa developted under

the developing of two kinds of pipa. But they mainly come from four string crooked neck pipa, only different in the strings and frets numbers. The shape of the side and the relationship of the Japanese biwa is in the follows table 1.

Kinds of biwa	Long	Strings	frets	Interval between the frets
Gagaku biwa	3.5 *Chi*	4	4	2maj. \ 2min. \ 2min. \2min.
Satsuma biwa	3 *Chi*	4	4	2maj. \ 3min. \ 2maj. \2maj.
Nisiki biwa	3 *Chi*	5 (4 and 5, double strings)	5	2min. \ 2maj. \ 2maj. \ 2maj. \3min.
Chikuzen yongen biwa	2.7 *Chi*	4 (3 and 4, double strings)	5	2maj. \ 2min. \ 2maj. \ 2maj. \3min.
Chikuzen gogen biwa	indefinite	5	5	2maj. \ 2min. \ 2maj. \ 2maj. \3min.
Satsuma moso biwa	indefinite	4	4	4\2maj. \3min.
Chikuzen moso biwa	indefinite	4 (3 and 4, double strings)	5	2maj. \2min. \2maj \2maj \3min
Heike biwa	2.2 *Chi*	4	5	2maj\2min\2maj\2maj

There are differences in shapes, strings and frets of pipa as the pipa's kinds, schools and systems were different, but they are the same in the pear shape of crooked neck four strings with the plectrum. In other words, pipa basically inherited Chinese tradition when it was introduced from Tang dynasty till now. But it was quite different on the understanding, attitude and the way of taking up tra-

ditional culture between China and Japan, so as the result. Then why the results were different as they came from the same tradition? Let's look at the history of China and Japan of treating the traditional culture.

Ⅲ Think of different attitude of taking up traditional culture between China and Japan

Accordingly, the general Zhang qian fought to west and took the pipa from Persia and India to China in Han Dynasty. After that, the pipa was taken to Japan by the Tang emissary. The Japanese pipa basically received the Tang's shape and the method of playing if we look at the pipas in Syosoin or played by Japanese folklore. The attitude is quite different on receiving the traditional culture. In China the attitude of improving and developing is taken. While in Japan the atitude of respecting and defending up the traditional culture is always taken. In China from Ming and Qing dynasty pipa had change a lot in the way of playing and the form of pipa. Especially in the end of Qing, the reformative force became more and more impetuosity. But actually, this is a problem of understanding on the idea of tradition. It did not begin in Ming and Qing, it began long long ago. Well, let's look at the history of pipa's evolution from the following aspects.

1, Throwing the plectrum away. We do not use the plectrum when playing the pipa in modern China. But we can see many pictures that people were playing the pipa with plectrum in Sui and Tang dynasty. Of course the way of playing was transmitted to Japan

by the Tang emissary and even can be seen now. Well, in Song and Yuan dynasty works of the solo playing of pipa such as ***Haiqing catch the swan*** appeared, and the ***Ambush on all side*** and ***The o-verload take out his corselet*** reflected that the complex technique on playing were also appeared in Ming and Qing. For example, twist the two or three strings(绞弦), play the strings finger by finger(滚拂), play the three strings on same time(拼三弦)etc. that people only use the finger directly to play that they can play the complete works. Then when the plectrum was thrown away? If we open the historical source it will date from Zhenguan period in Tang dynasty (627 – 649) in the pipa's term of Tong dian music 4, vol. 144. as it said as follows:

Everybody plays the pipa with plectrum in the old time, and in the Zhenguan of Tang it began to play directly with finger. It was called Chou pipa.

The same record was written in the old Tang shu. Throwing a-way the plectrum and play the pipa with finger directly receflected that pipa came to be independence and took a step on the tone col-or, sound and expressive force and other ways. After the Chou pipa was brought in, it made the pipa more expressive, meanwhile it played a great role in the Song, Yuan's pipa increasing the fret and changing the way of playing from across to upright. Though we can find that the pipa was played with finger at first at the beginning of Tang, actually we can still see many pictures of playing pipa with plectrum this time. On the Bai juyi(Tang) and Su tongpo (Song)'s poems we still find people playing the pipa with plectrum in the

time. Its change maybe closely related to the change of form. Increasing of the fret and the widen of the the range completely accelerated the speed that the finger replaced the plectrum. The time could be made in Yuan dynasty. The reason can be inferred from as the above mentioned the big piece of ***Haiqing catch the swan*** which was popular in Yuan dynasty. It had a very wide range for describing levity scene. The works is difficult to play if using the plectrum. Yuan jue who was a poet in Yuan dynasty, wrote the following on his poem of ***ladyLi – in – waiting of pipa xing***

素手推却春风行　行云停空驻晴日

Lady Li was a very famous player of pipa in Yuan dynasty, her way of playing called " bunt with finger on pipa" may make the way of playing pipa directly with the finger other than the plectrumas the main trend. Actually, there are few records of playing pipa with plectrum in Chinese historical books after Ming dynasty.

2, Playing style and the increase of pipa fret. It is quite different on the way of playing pipa between China and Japan. Japan adopted pipa's form and playing style from Tang. Pipa's fret mainly 4 fret, some widely to 5 or 6 frets, and it did not develop dramatic of more than 20 frets. The style of holding pipa from across to upright should occurred in Tang and Song dynasty. Baijuyi wrote the famous poem Pipa xing and it said:

千呼万唤始出来　犹抱琵琶半遮面

(After being called so much times, the women came out

but still covered her half face with pipa)

It described a lady musician how modest, gentle and shy when she was playing the pipa, at the same time, it actually reflected the pipa' s holding from across to upright. Such record could also be found on Song' s poet of Su dongpo, on his poem it said: "数弦已品龙香拨,半面犹遮凤尾槽". It vividly described that the body of pipa covered women player half face when she held the pipa to play and it concretely reflected the player holding the pipa upright in Tang and Song dynasty. But I think the reason of the pipa holding changing from across to upright was directed related with the liberation of expressive force in the right hand. Because across holding is difficult to reach the effect of " push, pluck, chant and vibrato " and even more difficult to change to the high fret. So holding the pipa upright and increasing the fret were the important steps in its way to solo music instrument.

From the developing of the Chinese pipa, we can see that the improvement and change of pipa began at least from Tang dynasty. And from directly using the finger to playing, increasing fret, widen the range till to holding the pipa upright basically accomplished modern way of playing and the style. This style was completed finished in the time of Yuan and Ming dynasty. Especially the appearence of many notations of pipa made pipa deeply developed to instrumental music. Lately as Liu tianhua reformed the Chinese traditional musical instrument, the play and the taste aesthetic of pipa turned to westernize.

From the above we can find that the attitude and result on the receiving of foreign and traditional cultures between Japan and Chi-

na quite different. China always hold the attitude of improving and developing the traditional culture. And Japan always respect the original thing in the history and pay attention to keeping the tradition. So Japan can reserve the sound of Tang dynasty more than 1200 yeas till now. The result profundity reflected the attitude, ability and tropism on accepting of foreign or traditional music culture of the two countries.

Asian Music across the World, Seoul, June 2005

---

(1) See Zhao weiping *The history of Pipa* on Journal of the Society for Korean Historico – Musicology Vol. XXIX Dec. 2002

(2) See the term of the March of Daidou 4 (809) and September of kasyou 1 (848)

明治维新以来日本的音乐创作与音乐教育

摘要：日本地处太平洋地震带，是个四面环海、自然资源贫乏的岛国，可是它居然能成为国民经济总产值仅次于美国的世界经济大国。是什么促使它实现这一飞跃的呢？一般认为是明治维新以来一百多年的近代教育。明治维新揭开了日本全面走向西方近代化的序幕，其中文化艺术领域自然也不例外。本文试图在大量史料的基础上，阐述明治维新以来西方音乐的传入对日本传统邦乐的影响、日本西洋作曲的成长、作曲家群体的产生，以及一般音乐教育与专业音乐教育的发展等问题，全面展示这一时期以来日本音乐发展的面貌。希望对我国近代音乐的创作与音乐教育的发展具有启迪意义。

关键词：日本音乐；日本作曲家；日本音乐教育；日本邦乐

1868年明治维新时期是日本音乐史上的一大转折期。这是奈良朝以后再度迎来了大规模的门户开放，输入近代西方文明的

新时期。随着西方音乐的大量输入,很快地得到了普及。不久便产生了以西洋音乐为体系的日本新音乐文化。日本的传统、民族音乐文化受到了新的冲击和洗礼,“古典邦乐”逐渐地发生了变迁,构成了以吸收和融入以西洋音乐为基础的体系之中,建立了称之为“现代邦乐”的新民族音乐。而20世纪的二、三十年代受西洋音乐文化影响,产生了大量的以西方音乐语言为创作手段的声乐作品,这股创作势力在与西方音乐的多层面交汇中得到了急速地发展。五、六十年代又很快地进入了纯器乐的创作阶段,建立了牢固的现代西方音乐语言为体系的创作环境。因此,在西洋文化影响下所产生的新的传统、民族音乐文化的“现代邦乐”与完全在西方音乐语言下形成的日本现代音乐形成交叉平行发展的音乐现象是明治维新以来日本近现代音乐史上的一大特征。以下将从明治维新以来的日本邦乐与西洋乐创作的两个方面来阐述这一时期的日本音乐。

明治维新以来的日本邦乐

明治维新时期以来日本在社会、政治体制上都发生了巨大的变化。随着武家幕府制度的衰竭,在其庇护下的音乐制度、乐种等也遭到了同样沉重的打击,音乐文化的演奏层与欣赏层的结构发生了动摇。传统音乐文化的观念与音乐理论都发生着巨大的变异。

首先,由于武士阶层的垮台,受其直接保护,被视为武家的仪式乐的能乐受到了巨大的冲击,能乐不仅失去了幕府·大名的保护,重要的是武士这一能乐的欣赏层消失了。演奏者得不到保护向着地方分散,大部分散落到极其悲惨的地步。但是能乐与武士阶层这一特殊的关系虽然被破坏而遭不测,但由于严以秘传、强忍固执的家元制度以及中世纪以来能乐这一综合性艺术的演艺

水平得到高度和完善的发展之故，后来的能乐还是得到了明治新富裕阶层的支持，并得以继续流传。这里遭到深刻打击的还有受到武士阶层保护的盲人音乐家所创立的乐种，如平家琵琶和地歌筝曲等。明治四年(1871)盲人音乐的当道制度被废除，特别是平家琵琶完全失去了武士阶级这一文化欣赏层的支持而急速趋于衰退。然而由于盲人音乐家们自身又兼职地歌、筝曲的音乐欣赏层，从而使其得到了继承，并向着专业化方向发展。对此明治政府开始推行新的盲人保护政策，在各地设置了盲人学校。以东京、大阪、京都各盲人学校为主的音乐传承组织，与明治以前的盲人官阶制度(检校、别当、勾当、座头)不同，明治时期的当道组织及其阶位等级已经不具有实质性的权威。在各地的聋哑院校的当道会中，东京的乐善会聋哑院训练中心(后来的东京聋哑学校)设置了筝曲，并确立了山田流派筝曲的盲人家元制度(流派秘传)。后来在筝曲地歌的样式中盲人占据了主导地位，也显示出明治政府的音乐教育政策中对筝曲的重视。

这一时期器乐曲流行甚广。三味线音乐、筝曲以及至十九世纪末受中国传入的明清乐影响，以器乐为主流的明治新曲的创作十分活跃。江户末期以来明清乐在一般家庭中十分普及，到了明治时期便形成了日本邦乐、西洋乐和清乐各据一方的格局。这与当时日本的学术界、思想界中的日本国学、西洋学和汉学(儒学)的三种学术潮流呈鼎立势态有直接的关系，反映在音乐界便形成三乐并存的局面。另外，这里还应该提到的是尺八乐，明治以前它附身于宗教，为佛教行法时的一件法器。而在明治维新的一项改革中废除了普化宗(1871)，由此，尺八摆脱了宗教的樊笼，由一件法器一跃为普通大众所喜闻乐见的乐器，特别是后来与地歌筝曲相结合产生了日本近代音乐史上的重要器乐体裁——三曲。与此同时，明治时期恢复宫廷雅乐活动得到了新政府的大力支持。明治三年(1870)太政官下设雅乐局专管雅乐，废除了过去

遗留下来的音乐机构——乐所以及名存实亡的雅乐寮。明治九年(1876)和二十一年(1888)二次对雅乐进行了修订,除统一京都、奈良、大阪等各路乐人的传统演奏法(旋律、节奏)、乐谱的记谱法外,在曲目上也作了重新选定,将唐乐的220余曲筛选出70余曲;高丽乐的40余曲中选出25曲构成今天的雅乐曲目,称之为"明治选定谱"。进而举行了大量的雅乐公开演奏会。1901年在法国巴黎举行的万国博览会上日本的雅乐作为东方传统音乐的体裁样式而展出,对西方作曲家曾产生了巨大的震撼。由此雅乐也成了日本一种最早走向国际化的传统乐种。

除雅乐外,这一时期其他传统音乐也向着近代化发展。音乐的演奏团体趋于组织化,传统音乐样式走向普及。进入二十世纪初创立长呗《研精会》(吉住小三郎等),由此长呗的创作与演出都得到了充分的发展,逐渐从歌舞伎中独立出来成为一个纯粹的音乐样式,到了大正时期(1912-1926)长呗的演奏会达到了一个盛期,演奏会的形式也普及至一般的家庭。同样,筝曲也组成了各种不同的演奏组织和流派,到了明治后期已在日本全国各地开花。关于邦乐的发展,值得一提的是由田中正平创设的《邦乐研究会》,该会对各种体裁的传统邦乐作精心地选择,对300曲传统经典邦乐曲实施了五线谱化,在培养年轻一代的邦乐家方面做出了很大的努力。此外,落语(日本相声)、讲谈等的大众艺术、义太夫节的素净琉璃、地歌筝曲、明清乐、西洋乐等等都活跃在这一时期的舞台上。明治时期至第二次世界大战前后的近百年间,民族音乐实际上得到了广泛地普及,演奏者也更是名人辈出。唱片和广播事业的发展也推动了传统民族音乐的兴盛。有些音乐体裁被淘汰了,但是许多由流派组织所确立的体裁样式却被保存下来并得以流传。因此无论在学校教育或一般的家庭教育中民族传统乐的普及率要比西洋古典乐来得高。

1920年以后传统器乐的创作进入了一个高峰期。西洋乐的

创作技法和演奏法融入日本传统乐创作中，也就是说主要以日本古典音乐素材、意趣为基础，用现代音乐创作手法进行处理的创作方法被称作“现代邦乐”。其中以宫城道雄为代表的器乐改革家和作曲家们对日本传统乐器进行了大胆的改革、乐队结构的整合等革命性举措。

关于乐器改革，首先是加宽了筝的音域。最初由十三弦筝改制为十五弦（越野荣松、中能岛欣一），这是对日本传统古典乐曲演奏的低音音域进行改良性措施。而后，1921 年宫城道雄又将其扩展到了十七弦，并最初尝试了以筝・地歌三弦・十七弦的室内乐《落叶之舞》，1966 年由宫下秀洌创制了三十弦筝。经历了数十年，他的《组曲平家物语的幻想》（1953）得到了公开初演。接着宫下秀洌的《为三十弦的独奏曲》和为三十弦筝、尺八、筝三重奏的室内乐《寂》（均 1966）以及在 1969 年由筝演奏家野坂惠子开发的二十弦筝等都强调了宽音域表现力的现代化倾向。

在乐器的改良、迎合着现代化步伐前进的同时，新传统乐的创作和演出活动也频繁举行。1920 年由宫城道雄和本居长世等举行的作品音乐会被称作“新日本音乐演奏会”，是日本新音乐运动的开始。接着以东京盲人学校为中心的山田流筝派以及关西的盲人音乐家中村双叶等举行了大量的创作活动。特别是山田流筝曲家的中能岛欣一展开着独特的创作活动，他除了演奏和创作筝曲外，在三弦上的创作成就也是很高的，如《三弦协奏曲 No. 1》（1934）、《根据千鸟曲而作的三弦协奏曲》（1938）、《盘涉调》（1941）等。这一时期大量的邦乐创作中如清水脩的筝独奏曲《六个片断》（1941）、中能岛欣一的筝独奏曲《三个片断》（1942）等已成为现代邦乐的经典作品而经常得到上演。

器乐创作的多样化和个性化对乐器的表现力也带来新的气象。由中国传来的三弦，在形成三味线时除了在形制和共鸣箱的皮膜上发生变化外，这一时期在定弦也打破了传统的四度或五度

为主的定弦法则，出现了部分采用组合以二度、三度及增音程等的调弦法，这样在观念上大大地扩大了三味线的表现力。在器乐的表现上，如地歌三味线、长呗三味线等也在日本传统乐器的旋律、节奏、音色等诸因素向着近代化方向倾斜。有些作品甚至直接运用了十二音技法来完成的《十七弦与筝群的协奏曲 · 第四号》（唯是震一，1960）；《筝 · 尺八的两个乐章》（宫下秀冽，1961）等反映了日本现代邦乐的发展与当时西洋乐创作间进入了一个交融、提携的时期。这种传统与西方文化的交融、提携也具体地反映在当时的演奏实践中。1957 年成立了以尺八、三弦、筝为主体的“邦乐四人会”，他们除了创作、演出外，其中委托西洋乐作曲家们参与创作引人注目。间宫芳生、诸井诚、野田晖行等都积极参与创作活动。并产生了一些结合现代西洋乐的语言来表现日本传统音乐的作品，是一些以西方现代音乐的创作语言注入日本传统乐器之中的新概念作品。

然而，重视日本传统音乐的自身特性，以其特殊的表现方式以及传统美为追求目标，即试图回归日本传统乐审美的原点，形式上不打破传统器乐的演奏法及其约束范围的作品也是这一时期的一大特点。中能岛欣一的《筝与三弦的组曲》（1955）、诸井诚的《竹籁五章》（1964）等是其代表作。这种创作倾向实际上对西洋乐创作也产生了积极的影响，形成了日本传统的创作与西洋乐交织、对比、互补、融合并强烈地折射出日本传统美的高质量作品。武满彻的交响乐《十一月的阶梯》（1967）、三木稔的《古代舞曲的释义》（1966）、黛敏郎的《昭和天平乐》（1970）等是日本传统邦乐或者东方音乐艺术的现代化的重大成果。

然而，现代邦乐的创作不仅仅集中于器乐作品，其范围对义太夫节、常磐津、雅乐、清元、新内等几乎影响到所有的样式领域。尤其是净琉璃系统的新作品，其中的一些音乐汲取了一些不同于古典的音乐素材。更多地追求根据日本近代文学和古典作品的

主题而新创作的作品。值得一提的是,这一时期由于较多地倾向于器乐创作,因此也产生了一股与此相反的声乐创作势力,出现了一批称为日本邦乐歌剧。如中能岛欣一的《王昭君》(1955),以后又有杵屋正邦的舞台剧《鬼妻》(1959)、管野浩和的《安达原的鬼女》(1963)等。

日本现代邦乐的发展于第二次大战后受到政府和社会广泛重视和支持。现代邦乐在各种渠道开始渗入民间。1947 年 NHK 广播电台设立的"现代邦乐的时间",采用以强调现代音乐色彩的语言,产生了较强的导向性作用。五十年代开始在社会上设立了邦乐演奏与作曲比赛、五十年代中期又专门设置了培养现代邦乐演奏家的音乐机构。进而为了配合日本邦乐的发展五十年代末期开始 NHK 电台广播每周至每月一次举办了"邦乐鉴赏会""邦乐演奏会"等作为现代邦乐的特别节目连续举办了四年之久,诸如此类的广播在这一时期还有东京广播电台、日本广播电台、文化广播电台等,在日本民众中产生了极为广泛的普及作用。六十年代以后邦乐的演出团体也十分活跃。除了前述的"四人会"以外,"民族音乐的会"、"日本合奏团"、"日本音乐集团"、"创作邦乐研究会"、尺八的"三本会"大阪的"会"等都以创作和演奏的形式积极地推进了邦乐的发展。

近代日本,特别是明治维新以来在努力传承和弘扬传统、古典文化的同时,西方近代文化的传来对日本也产生着极大的影响,犹如奈良、平安时期向着亚洲大陆敞开着大门汲取以中国为主的文化并对它的古典文化产生了奠基性的作用。明治维新运动则又以极大的热情迎接着西方近代文明,并以极快的速度进入了现代文明社会。其中明治维新以来学堂乐歌运动的展开、近现代音乐教育方针的制定以及大量西洋乐创作小组的形成、作曲家、演奏家的辈出都是日本急速走向文化大国的具体事例。以下就明治维新以来日本对西洋音乐的导入后所建立的西洋乐创作

等作进一步的阐述。

一、明治维新以来的西洋乐创作

日本明治维新以来的西洋乐的创作或者说作曲家的产生可追溯到一个世纪前的1900年前后。但是明治十三年(1880年)可以看作是日本接纳西洋乐的真正开始。该年由日本文部省设立的《音乐调研所》,开始接受音乐传习生。第一届18名传习生中有8名是学习西洋乐器的,当时很快地成为宫内厅雅乐部的乐人。其中有些则公派留学欧美,学成归国后成为国内专业的演奏家或从事专业的艺术指导者。1887年10月该所改成东京音乐学校,成为日本最早的一所以西洋音乐演奏为主体的专业音乐学校。1900年－01年东京音乐学校大幅度扩充了课程,并初设了作曲部(但当时没有得到真正地运营)。这一时期或称为第一代西洋乐作曲家当中泷廉太郎是一个突出的人物。他的组歌《四季》为这一时期的代表性作品,作品中以大小调的对比、轻快的附点节奏及赞美歌风格的四声部写法反映出西方的作曲技法已经渗透到了日本作曲家的身上。

如果以声乐创作为中心的泷廉太郎的作品看作是日本创作界的黎明的话,那么二十世纪第十个年头山田耕筰以器乐思维为主体的作品可以看作日本作曲家开始迈入更深一层的创作阶段。山田在德国留学三年,在完成学业后又在柏林逗留了10个月之久,其间他直接目睹和感受了斯特拉文斯基、德彪西、理查·斯特劳斯、瓦格纳等当时欧洲的前卫音乐,产生了强烈的震撼。这一时期他的交响诗《暗门》和《曼荼罗之花》、乐剧《堕落的天女》等呈露出瓦格纳和理查·斯特劳斯的一些创作痕迹。但他的创作成果无疑大幅度地缩短了日本同欧洲的距离。

到了二十年代以后,日本西洋乐的创作自发地进入了集体化

的时期。1920年3月由山田耕筰、近卫秀麿、石川义一等组成了《日本作曲家协会》;1925年由北村季晴、中山晋平、小松耕辅等结成了《作曲家组合》;1927年由作曲家诸井三郎等、评论家、演奏家所组成的《SURUYA》举办了第一次作品音乐会;1930年5月以《日本现代作曲家联盟》创立十周年举行了连续三天的作品音乐会。同年6月由山本直忠、箕作秋吉、桥本国彦、松平赖则、清濑保二等组成的《新兴作曲家联盟》并推出了第一届作品演奏会。1934年改称为《日本现代作曲家联盟》,作为国际现代音乐协会的日本支部获得了能够向国际现代音乐节赠送作品的资格。三十年代中期是日本创作界活跃的时期,1934年6月的新音乐派、同年10月黎明作曲家同盟、1936年12月日本现代作曲家联盟等都以不同的形式和内容举行了作品音乐会。1937年1月为纪念日本新交响乐团成立十周年举办了日本作曲家作品比赛,在大批的参赛者中入选者有:荻原利次的交响组曲《三个世界》、诸井三郎的《C大调钢琴协奏曲》、江文也的《基于俗曲的交响练习曲》、深井史郎的《模拟的四个乐章》等等。这样大量的以管弦乐为中心的作品面世象征着三十年代日本音乐创作界进入了崭新的时代。

三十年代对日本西洋乐创作的发展产生推动作用的还应该提到的是俄国作曲家、钢琴家切列普宁(中国名齐尔品)。从1934年至1936年曾数次往返日本,除演奏活动外,为提高和发掘东方的音乐创作人才在日本和中国都设立了音乐创作奖。在日本的《切列普宁奖》是募征管弦乐作品。当时伊福部昭的《日本狂想诗》获得了一等奖,松平赖则的《牧歌》二等奖。该奖对在接受西方音乐中强调以本民族独自的语言为立足点的创作方向起到了积极的作用。这种强调民族文化的观念和创作意识也逐渐开始反映摆脱模仿西方音乐的创作模式,追求本民族的自律和内在意识。作曲家们寻觅着日本古典传统语言、探求本民族的音

乐形式或者干脆直接运用日本传统的音响色彩。这种强调日本、亚洲的文化价值为主体的作品后来形成了一股创作热潮，在日本的音乐史上诞生了一批优秀的管弦乐作品，桥本国彦的《第一交响乐》(1940)、信时洁的《海道东征》(1940)、早坂文雄的《左方舞与右方舞》(1941)、伊福部昭的《为钢琴与管弦乐的协奏交响乐》(1941)、清赖保二的《日本祭礼舞曲》(1942)、池内友次郎的《熊野》(1942)、诸井三郎的《第三交响曲》(1944)等是这一时期的重要佳作。

太平洋战争的结束日本成了战败国，在音乐创作上处于一度的低潮。四十年代中叶后的十年，大型管弦乐的创作数量远低于前十年。创作上的振奋从五十年代后逐渐得到了恢复。1946 年后伊福部昭执教于东京音乐学校，在那里培养了一批才华出众的作曲家，芥川也寸志和黛敏郎是其中的佼佼者。他们二人于 1953 年同团伊玖磨一起结成了作曲家联盟“三人会”，成为战后第一批活跃于作曲舞台上的醒目人物。翌年 1 月举行的第一届作品演奏会上团伊玖磨的《活泼嬉戏的交响乐》、黛敏郎的《飨宴》、芥川的《交响曲》，特别在 1958 年举行的第三次作品音乐会中黛敏郎受佛教思想感召而创作的《涅槃交响曲》可称为日本交响乐史上的里程碑之作。其次，芥川的《埃洛拉交响曲》、团的交响组曲《丝绸之路》等构成日本战后领导性意义的作曲家集团。

五十年代前后，随着航空事业的发展，日本同欧洲的交往缩短了空间距离。留学生的剧增加快了引进了欧洲前卫的创作技法的步伐。1951 年入野义朗的《为七件乐器的室内协奏曲》是日本首开 12 音序列创作的先驱之作。接着柴田南雄、诸井三郎都相继发表了 12 音之作。而一时对此提出异议或抵抗的作曲家们后来也逐渐理解并开始尝试 12 音序列和无调性音乐了。特别是 1957 年由吉田秀和任所长，柴田南雄、入野义郎、诸井三郎、黛敏郎等为会员所设立的《二十世纪音乐研究所》(后一柳慧、武满彻

等也加入)使二十世纪如威伯恩以后的作曲样式很快地在日本得到实践和推广,出现了很多前沿性的作品。在寻找音乐语言的新样式中曾有过各种形式的创作小组。1951 年由评论家、摄影家、美术家和作曲家所组成的《试验工作室》,这是在各种艺术的交叉中寻求新创作道路的一种组合形式。此外,战后在批判狭隘的民族主义形势下,对日本音乐的重新分析、解体作业以及尝试新的创作方式已成为一种潜在的需要,同时又在巴托克民族音乐学的影响下间宫芳生从 1955 年起连续三年对日本民歌进行了调查,完成了 5 册《日本民谣集》,同时又将民歌所具有的艺术品格进行提炼与升华,创作了里程碑式的作品《为合唱的作品,No. 1 - No. 9》。

六十年代是日本作曲界极其活跃的一个时期。集团性的创作、个人作品音乐会以及欧美作曲家作品在日本的频繁上演在日本创作界形成了一种良性的刺激作用,并带动了日本前卫音乐的实质性展开。1960 - 64 年举行了 24 场被名为"草月现代乐人的系列"音乐会,形式上可分为两大部分:即由"作曲家集团"的演奏会和演奏家集团的"新方向"音乐会。"作曲家集团"的成员有:芥川也寸志、武满彻、林光、黛敏郎、三善晃、诸井三郎、松平赖晓等,他们大部分都举行了个人作品音乐会。而在演奏集团的方面由岩城宏之自选并指挥的有梅西安、瓦雷兹、斯特拉文斯基等作品。而前卫音乐对日本最具影响的是 1962 年和 64 年的两次出访日本的约翰·凯奇,给日本作曲界带来了称之为"文化震撼"的效应。

1964 年武满彻的管弦乐作品《织体》将法国绘画中色彩的定型化与非定型化排列组合的手法运用到创作中,作品细腻地反映了各细微部分的空白与音簇的相互关系,音乐强调织体组织间的音层质感,是一部非常充满想象又富新意的力作。该作品在 1965 国际现代作曲家会议中获得了最优秀奖,并一举使其成为

国际性的作曲家。之后武满彻开始接受欧美国际的委约。受科瑟维斯基(Koussevitzky)财团之托创作了《地平线上的多利亚》(1966)、为纽约爱乐乐团创作的《十一月的阶梯》(1967)等。实际上这一时期欧美创作界已经开始注视日本的作曲家群体,除武满彻外,还有许多作曲家受国际音乐团体委托创作音乐作品。如黛敏郎为纽约市芭蕾团创作的《舞乐》(1962)、柏林德国歌剧院的歌剧《金阁寺》(1976)等、入野义郎为科瑟维斯基财团创作的《转》(1973)、汤浅让二为科瑟维斯基财团所作的《管弦乐之时》(1976)、三木稔受梅纽因之托所作的《小提琴与十三弦筝的白耀》、又为英国音乐剧院所作的歌剧《复仇》(1979)等等。显示出二十世纪六、七十年代日本作曲家群体开始走向世界。

当西洋乐创作朝着前卫音乐大步迈进的同时,从日本民族中寻求音乐语言的发展又成了另一种发展势态。1957年结成的"邦乐四人会",是一个主要以委托西洋乐作曲家所创作的日本民族器乐曲的演奏家团体。黛敏郎为大提琴所作的《文乐》(1960)是一部"洋乐器奏邦乐"之作,不久出现了广濑量平的《作品第一号"霹"》、诸井诚的《竹籁五章》和武满彻的《琵琶歌》(均1964)等以"邦乐器奏新邦乐"的创作风格。1964年以三木稔为主干,聚集了日本传统演奏家的"日本音乐集团",是以日本邦乐器与西洋乐相结合的创作原则的音乐团体。该团体的创作结果实际上也提出了东西方音乐中根本相异的"时间"问题,即如何将以节奏构造为基本的西方音乐与东方音乐的不确定性相融合。对此,这一时期的约翰·凯奇的不确定性创作思维曾产生过重大的作用。他那否定西方音乐的时间,提示出"静止的时间"概念为日本传统乐的时间与音乐语言的现代化发展开辟了一条蹊径。六十年代后半叶如武满彻为琵琶与尺八所写的《日食》(1966)、《十一月的阶梯》(1967),汤浅让二为筝与管弦乐所作的《花鸟风月》(1967)、三木稔的《序

曲》(1969)等大量的"邦乐器热潮"作品的产生是日本传统乐发展中出现的一道靓丽的风景线。

这里还应该一提的是,五十年代以后随着科学技术的不断发展,利用现代科技创作的音乐一度也成为时尚。电子音乐、具体音乐以及合成器音乐在黛敏郎、诸井三郎等作品中都闪烁过耀眼的光芒。六十年代以后电脑开始运用于音乐,现代数学与电脑相结合的作品,如高桥悠治的管弦乐《俄耳费克》(1969)、端山贡明的《钢琴与管弦乐的交响变容》(1969)和六人的打击乐与管弦乐的《道》(1975)等都是这一时期代表性的电脑制作音乐。

歌剧作为一门综合性艺术在日本作曲界有着独特的发展。1913 年山田耕筰创作的乐剧《堕落的天女》于 1929 年在日本得到初演,之后逐步出现了一些歌剧创作,其中影响较大的是 1952 年团伊玖磨的《夕鹤》。而八十年代后半叶随着大量的欧洲歌剧来日演出才真正带动了日本歌剧的创作和上演,并一度出现了歌剧热。这里值得一提的是前述团伊玖磨的《夕鹤》,该剧至 1994 年上演次数已达到了 600 次之多,是日本歌剧史中上演率最高的作品。同年他的《素戋鸣》首次搬上了舞台,1996 年歌剧《光藓》(1972)再度上演时得到了高度的评价。林光、荻京子、吉川和夫等都发表了新作,同时间宫芳生、池边晋一朗、三木稔等也在用传统、娴熟的日语创作歌剧。1985 年三木稔的歌剧《净琉璃》在美国的圣路易斯歌剧院初演,作品将日本传统乐器融入歌剧之中的创作方法受到了广泛的注目,博得了好评。1993 年松村祯三的《沉默》是一部耗时 13 年的歌剧力作。初演后曾引起了贬褒不一的争论。二十世纪九十年代以后歌剧创作愈加兴盛,1995 年松下功的《狂言歌剧》、小山清茂的《山椒太夫》、三木稔的《隅田川》、《草叶》等成了一度的歌剧热。但在歌剧的发展中也隐藏着艰难的一面。一柳慧的歌剧《桃子》和《火的遗言》虽具特色,但上演后遭到了严厉的批评。传统与创新的平衡点是作曲家们一

直在暗中摸索的目标。九十年代末，三善晃的《远帆》细川俊夫的《蚂蚁的故事》以及坂本龙一的歌剧等都在不同的程度上开发了新的蹊径、摸索着歌剧发展的新方向。

从19世纪末至20世纪末的一百年间，日本对西方音乐采取了积极、全面、吸纳和融入的态度，产生了一大批作曲家群体，尤其是六、七十年代大量的以日本传统音乐语言素材来创作的西洋乐作品，不仅带动了日本民族音乐的发展，也为世界提供了具有东方色彩的音乐样式。日本传统邦乐与现代西方音乐的交融、并置的良性发展，无疑也全面地提高了日本音乐的整体素质。

日本明治维新以来音乐教育的飞速发展对国民音乐素养的提高意义深远，以下就这一时期的音乐教育状况作一叙述。

『音乐教育』日本的音乐教育可以追溯到古代，大陆文化传来后的八世纪初日本建立了第一个音乐教习机构——雅乐寮。而后又建立了内教坊、大歌所、乐所等。因篇幅关系在此对上述时期的音乐教育不作论述，而着重对明治维新(1868 - 1912)以来日本颁布了学校教育制度，即新学开始后的音乐教育状况从一般与专业音乐教育的两个方面作一叙述。

二、一般音乐教育

明治五年(1872)日本制定了最初的近代教育制度。在这个学制中颁布了小学要有唱歌课、中学要有乐器演奏课的章程。但是乐器演奏在当时并没有得到完全实施。1878年11月由京都女子学校发行了日本最早的学校歌唱集教材——《唱歌》，是一本以原有的地歌曲为主，对其歌词稍作改编而成的教材。另外，在东京女子师范学校(茶水女子大学的前身)的附属幼儿园开设了唱歌课，由宫内省式部寮雅乐课为其编写了幼儿歌唱集，1877

年开始了唱歌教育,幼儿唱歌现在留下了100曲左右,其歌词约一半都选自《万叶集》《古今和歌集》等古典作品,一部分由幼儿园教师自行编写。但这些都成了昙花一现之作。真正对学校唱歌教育做出贡献的是当时在爱知师范学校任校长的伊泽修二。1878年4月伊泽修二同留学生监督官等联名向文部大臣上书:提出要普及学校唱歌首先必须设立音乐调查机构。1879年文部省设立了直属的音乐调研所,任命伊泽修二为所长。1880年3月伊泽聘请了曾在美国留学时结识的音乐教育家L. W. 梅森来协助他一起进行选曲工作。1882-84第一集《小学唱歌集》(三册)编辑而成。这是一部重视日本传统音乐,特别是在雅乐等传统乐的基础,吸收西洋乐的第一本小学歌唱集教科书。体现出伊泽修二的和洋折衷的指导思想。其中很多歌曲,如《蝴蝶》、《萤光》、《菊花》、《才女》等倍受大众喜爱而得到长期传唱。大约从1880年代的末期开始全国各个小学校使用了《小学唱歌集》进行唱歌教育活动,到了九十年代唱歌教育活动在全国各小学校得到了全面的展开。

1887年十月,音乐调研所改名为东京音乐学校。下设师范部和专修部两类,目的在于培养普及型的教师与专业型的职业艺术家。该校后来逐步偏向以西洋音乐为主旨的音乐教育机关。学校在国歌、军歌以及仪式乐等的创作中都发挥了重要的作用。关于小学唱歌,上述的《小学唱歌集》因为无视男女性别、年级分类和儿童的特点后来受到批评,伊泽修二于1892-93间又编辑了《小学唱歌》(6编)。此外,大和田建树、奥好义选创作的《明治唱歌》(1888年,6编)以及东京音乐学校编的《中等唱歌集》(1889)等在歌曲创作过程中开始注意避免以上的不足,这些歌集中不泛为儿童喜闻乐见、广为流传的佳作。但是进入二十世纪以后对学校歌曲,特别是儿童歌曲的创作要求越来越高。有些人认为,儿童既然有儿童的诗歌,那么在音乐的要素上同样也因该

有适应儿童特点的旋律与节奏。因此根据儿童的生理和心理特点,1902 年出版了田村虎藏、纳所弁次郎等编写的《幼年唱歌》(10 编),其中的一些儿童歌曲如《金太郎》、《浦岛太郎》、《桃太郎》都是深受欢迎、脍炙人口的优秀歌曲。在学堂乐歌中要提到的是作曲家泷廉太郎,以及以他为主所创作的《幼儿园唱歌》(1901)。该歌唱集是一部以儿童们的日常所见、童话以及孩子们自身的活动为题材而编写的作品。其中的《鸽子噗噗》和《玩水》等都颇有影响。在中等唱歌集中泷廉太郎创作的《花》(1900)被收入组曲《四季》中,是个性鲜明、水准高超的艺术歌曲。他同年所写的《箱根八里》、《荒城月》和《丰太阁》都被编入《中学唱歌》的教材之中。1900 年以后泷廉太郎还自己作词作曲创作了大量的儿童歌曲,都一并收入《幼儿园唱歌》,对学堂乐歌的发展做出了重大的贡献。

二十世纪初期,文部省开始组织编写唱歌教材。首先从国家规定的国语教科书《普通小学读本》中选出韵文来作为歌词进行作曲。1910 年文部省出版了《普通小学读本唱歌》(27 曲)作为规定教材。1932 年此教材又改定成《新订普通小学唱歌》,其中《春天来了》、《虫鸣》、《水师营的会见》、《我们是大海的孩子》等是文部省唱歌集中具有代表性的作品。《普通小学唱歌》后来成了日本所有学校的统一教科书,同时它对于形成日本国民的音乐性也产生了十分重要的影响。

1925 年收音机广播电台的有线广播与唱片的普及使流行歌谣直接送到了每家每户,在教育上是一重要现象,大大丰富了儿童的音乐生活。1941 年日本的小学被统一改为国民学校,唱歌教育改为艺能科音乐。这样由原来只是唱歌的音乐教育向着唱歌、器乐和作品欣赏等多方面发展,在音乐教育上迈开了重要的一步。进入 60 年代以后巴托克、科达伊的匈牙利音乐教育以及德国的奥尔夫的音乐教育等都对日本的学校音乐教育产生过刺

激性的作用。但日本没有完全照搬那些方法,而是根据日本孩子音乐能力的开发而进入了实践和研究。中小学的学习指导要领于1968年-1970年进行了全面的修订,删除了一些音乐技术上的细部条目,使其简易精炼。目的是为了培养青少年的音乐性、提高思想情操及丰富创造力。

三、专业音乐教育

如上所说,1887音乐调研所被正式命名为东京音乐学校(后来成为东京艺术大学音乐学部)是日本近现代成立最早的音乐专业机构。当时校长伊泽修二的理念是:培养优秀的艺术家,普及高质量的音乐。办校初期聘请了大量的欧美音乐专家来日任教和指导。选用了德国古典、浪漫主义为中心的教材,介绍标准的名作。当时的知识阶层和上流社会的音乐爱好者们对东京音乐学校奏乐堂的演奏会期待较高,学生们春秋两季的毕业音乐会以定期的形式展出,成了当时人们期待较高的精神粮食。进入二十世纪以后,私立音乐学校逐渐成立,成了专业音乐人才的重要来源。1903年由山田源一郎创建的女子音乐学校(1927年后改成日本音乐学校)是最初的私立音乐学校。接着东洋音乐学校、女子体操音乐学校、东京音乐学院等相继成立,到了1908年在东京圈内的音乐学校就超过了30余所。到了二十世纪的上半叶音乐学校以及综合性大学的音乐科更是蓬勃地发展起来了。大阪音乐学校(1915,后改为大阪音乐大学,1958)、宫城女子学校音乐专科(1915,后为宫城学院女子大学音乐科,1949)东京高等音乐学院(1926,后为国立音乐大学,1950)、武藏野音乐学校(1929,后为武藏野音乐大学,1949)、东邦音乐学校(1938,为东邦音乐大学,1965)等等。这些专业音乐学校不仅培养了素质高超的演奏家,同时也向社会

输送了大量的管弦乐、合唱等专门人才。第二次世界大战结束后这些音乐学校逐渐趋于成熟和完善，它们在新的学制下部分开始转成大学。向社会提供更为专门和高级人才。到了六十年代以后许多大学开始设置了演奏、作曲、音乐学、音乐教育等硕士课程。1977 年在表演与理论上均设置了博士课程，而音乐学这门与人文科学密切相关的交叉学科在大阪大学和茶水女子大学这两所综合性大学中开始建立。

在音乐教育高学历化的同时，人们开始注意到优良的专业人才必须从幼儿开始培养，即由小学、中学到大学的一条龙教育体系的专门教育是十分必要的。1948 年由斋藤秀雄、井口基成、吉田秀和等创办的"孩子们的音乐教室"是一个十分典型的例子。1962 年该校开始提高了教育级数并改名为桐朋女子高等学校的音乐科(实际上男女共校)。到了 1955 年转成短期大学。1961 年便形成了四年制的桐朋学院大学音乐学部。这样就形成了从幼儿到大学系统的专业音乐教育。培养出来的学生基础扎实、专业技术高超。这种教育模式在社会上引起了强烈的反响。音乐教育除专门的音乐学院以外，还有其他各种师范类学校和专门音乐学校。八十年代初期，在综合性大学中有音乐学系或艺术学中音乐科的有 22 所，学生数约在 2 万名左右；而设有教育系或教育学音乐专业的大学有 54 所，学生数约在 5000 名左右；另外还有短期大学或设有音乐专业的短期大学约有 60 所，学生数约 7000 多名。具有音乐专业的中等专门学校有 61 所，学生在 6000 名左右。他们的专业大部分为声乐、钢琴、管风琴、管弦乐、打击乐、指挥、作曲、乐理、音乐理论和音乐教育等。

二十世纪八十年代日本的音乐教育虽然比起战后，在学校的数量上有了很大的提高，教育内容取得了比较明显的进步，但实际的教学内容却仍停留在一个相对的水准，如西洋乐表演专业的演奏曲目主要还局限在西方古典主义和浪漫主义时期的作品，对

巴罗克以前与20世纪以后的作品掌握得不够。能对室内乐进行指导的学校非常少。声乐方面,对歌唱中外语的发音法没有进行专业训练,对日语的歌唱指导十分少见。对音乐理论和音乐史的教育已逐渐受到重视,但是由于考试不受外校的教师监督和检查,各校存在着教育水准参差不一的现象。音乐理论专业的教师出身主要来自作曲专业,因此不免在研究和教学中存在着片面和狭隘之处。

有关音乐教师的培养,国立大学的教师也不例外,在其课程中外语的授课时间要比其它一般科目少。有些学校甚至不重视音乐史和音乐理论课程的学习。由此毕业后的学生担任教师,对其水准受到质疑。因此一些人认为为了培养优质的教师应像德、奥那样,采取对音乐教员的考试制度来保障一个音乐教师的质量。另外,音乐学这一专业大部分还是设置在音乐学院内,这与在综合性大学内开设音乐学专业的大部分欧美国家相比还存在着一定的距离。

关于演奏类教育的教师素质问题,对于一个教师来说,其丰富经验和高超的演奏能力是十分必要的,由此形成优秀的演奏家来当教师开始受到关注。体现出音乐专业教师的素质越来越受到重视,因此大学与大学间、国际间的教员互派和交换以及演奏、研究、教育活动的广泛交流已成为现时的一大特点。

原载《浙江职业艺术学院学报》2004年第一期

【主要参考文献】

吉川英史,《日本音楽の歴史》,1965年,创元社。

平野健次等,《日本音乐大事典》,1989年,平凡社。

赵维平,「中国古代音乐文化东流日本的研究」,2000/2001 年载《音乐艺术》。
堀恭编,《日本二十世纪的作曲》,1999 年,音乐之友社。
供田武嘉津,《日本音乐教育史》,1996 年,音乐之友社。

中日音乐研究的新起点
——第五届中日音乐比较国际研讨会综述

中国和日本因地理位置相近文化交流源远流长。隋唐时期日本遣隋使、遣唐使的来朝,大量的中国文化输入日本并对其产生了巨大的影响。在随后的明、清时期因海上交流的频繁,中国的音乐文化也陆续被带到了日本。明治维新以来,日本率先引进西方文化,二十世纪初期,随着学堂乐歌运动的兴起,大量的日本、欧美音乐文化通过日本开始输入中国。因此中日两国交流频繁、历史悠久、文化交叉密切。

对两国音乐的历史、乐谱、乐器以及音乐现象等的研究,日本方面近代学者田边尚雄、林谦三、岸边成雄、泷辽一等曾作出过巨大的贡献。中国方面,王光祈、杨荫浏、阴法鲁等从东方音乐、中国古代音乐史等层面也有所涉及,但真正展开研究是在上世纪八十年代,尤其是古谱学、乐律学、乐器学等学科的异军突起,带来了两国音乐研究的纵深发展。而九十年代由福建师范大学发起,召开了首届中日音乐比较国际学术研讨会(1995),该会以两年一届定期(第二届天津音乐学院,1997 年;第三届哈尔滨师范大学,1999 年;第四届日本冲绳艺术大学,2001 年)举行,实质性地

将中日音乐研究引入了一个新的层面。

2003年12月1日在上海举行了第五届中日音乐比较国际学术研讨会，该会由上海音乐学院音乐研究所、音乐学系主办，福建师范大学、中央音乐学院音乐学研究所协办，是一次规模大而规范的国际学术研讨会。参会者来自日本、澳大利亚、台湾和中国大陆的学者共60多名，提交的论文30余篇。会议在上海音乐学院，分两个会场同时进行。论文的课题涉及到中日两国的古谱学、乐律学、民族音乐学、音乐教育学、音乐作品创作研究以及两国间的乐器、乐种、乐谱的演绎、诠释、佛教声明谱的释义等，会议研讨课题范围之广、介入课题之深入给与会者留下了深刻的印象。

会议在上海音乐学院杨立青院长及日本大学教授、日本前东洋学会会长蒲生乡昭先生的开幕词中拉开了序幕。接着，中央音乐学院张前教授的基调报告——《中日音乐比较研究的学术成就》使学术研讨会真正进入了程序。该报告从乐谱的解读、传统音乐、乐器的历史、形制、乐律等十个部分，分门别类地将中日音乐的研究进行了全面地回顾、总结与展望。最后对基础资料的积累、学科研究与交流的形式等，提出了一些建设性的建议。

会议的三十余篇论文主要涉及以下方面的内容：

一、关于中日两国古谱学、乐律学的研究

多年来中日音乐比较研讨会中，古谱学、乐律学往往是人们关注的重要课题。中国的唐乐传到日本后究竟发生了什么变化，唐乐的原貌如何等一直是学术界争论的焦点。对此除了七至十世纪唐传日本的古谱外，十二世纪前后由日本人模仿唐乐创作的作品也越来越受到学者们的关注。吴国伟（悉尼大学）的“《仁智要录》与《三五要录》的唐乐调子问题再考”对十二世纪末的筝谱

《仁智要录》与琵琶谱《三五要录》中的唐乐曲进行了解析、研究，从这些乐曲中的下波音（lower mordent）的演奏技法来探讨唐乐的乐调问题。此外，明清乐的研究似乎在逐渐形成一个热点，其中对由中国传入日本的《魏氏乐谱》研究较为集中。钱国桢（天津音乐学院）的“《魏氏乐谱》作品寻踪”是将《魏氏乐谱》中的大量乐曲与《新定九宫大成南北词宫谱校译》、《碎金词谱今译》等乐谱中的乐曲相比照，来追寻几百年间《魏氏乐谱》在日本的变迁踪迹。徐元勇（南京师范大学）的“日本‘明乐’作品溯源”则从《魏氏乐谱》中的《江陵乐》一曲与宋·郭茂倩《乐府诗集》中同名曲歌词的对比研究，并从歌名“江陵”之地推导出该题名之地为当时的楚国之都“纪南城”。从而得出东传日本的魏氏之乐与楚乐息息相关的结论。郑锦扬（福建师范大学）的“日本清乐兴衰原由的初步研究”从历史学的角度对明代后的清乐在日本，尤其是在南部城市长崎的兴衰历程、传播途径、发展状况等作了具体而全面地阐述，较客观地梳理了清乐在日本的历史发展过程。

在古谱学中，日本声明以及西藏佛教音乐中所使用的一种曲线谱，是不同于琵琶、筝、笛等的特殊乐谱。日本佛教声明传自中国，其“博士”谱形态、释义及乐律上与中国之间维系着怎样的关系，周耘（武汉音乐学院）的“日本佛教天台宗声明乐谱‘目安博士’释解”一文为我们提供了一个研究的平台。关于日本平均律理论是怎样产生的，它与朱载堉发明的平均律理论之间存在着怎样的关系，陈应时（上海音乐学院）的“日本平均律理论的由来”从历史学的角度，以大量地史实推导出日本平均律理论是在没有受到中国的影响下而产生的结论。在中日两国之间，其旋律、音调是否存在着相似和必然的联系，这种渊源关系又是怎样形成的，蒲亨强（南京师范大学）在“中日音乐曲调的相似性探略”一文提出：日本琉球音乐与新疆木卡姆的音调之间有着深层关联。文章大胆地从音乐形态的比较与历史渊源的探索进行论证。

二、关于音乐教育学的研究

音乐教育的研究是这次研讨会中的一个重要部分。台湾学者赵琴的"西方影响下的中日'学校唱歌'与'学堂乐歌'发展的比较——兼论日治时期台湾学校唱歌教育的实施"着重阐述了在近代学堂乐歌的运动中中日两国是怎样来吸收、对待西洋音乐的;他们各自接受了怎样的西方文化价值;又确立了怎样的文化体系;台湾于战后初期至五十年代中叶小学音乐教材在多大程度上受日本音乐教育的影响等问题。赖美铃(台湾师范大学)的"战后初期日本对台湾小学音乐教材的影响"则从音乐教育制度、教材和歌曲等方面进行了考察,论证台湾在日治时期以来接受日本音乐教育的实态。关于中小学的合唱对学生成长具有何种作用和意义等。日本学者影山建树在"1970 - 80 年初中校内合唱比赛"一文中则以日本清水市庵原中学合唱比赛为例,提出了合唱音乐对不安定年龄段的青年(13 - 15 岁)学生在群体协调、人际关系处理等都具有重要、积极的意义的论点。马达(福建师范大学)的"近现代中日中小学音乐教育发展之比较研究"则以中日两国中小学音乐教育的发展历史为脉络进行比较,从而强调美育教育的重要性。

三、关于民族、民俗音乐的概念及其方法

在中国,民族音乐学的研究十分年轻,上世纪初萧友梅、王光祈等从东西方音乐比较的角度进行过一些探讨。民族音乐学的真正展开始于八十年代,当时首先翻译、引进了一些日本及西方的概念和方法论。杨民康(中央音乐学院)"论日本民族音乐学理论对中国大陆音乐学术界的影响"一文详细回顾了中国民族

音乐学发展的轨迹,及日本对我国大陆民族音乐学理论发展的影响力。金城厚(冲绳艺术大学)的"现代社会中'民俗音乐'的概念"则多角度地论述了民族和民俗音乐的关系问题,它们是两个不同而又相互渗透的概念。民俗音乐与都市文化、艺术音乐之间有着不同含义。随着近代化经济的发展,亚洲的日本与中国大有迈向城市化的趋势,民俗音乐的概念在逐步发生变化。

在这一次研讨会中,中日学者各自研究对方的音乐样式也是一个新的亮点。刘富琳(福建师范大学)"琉球三弦音乐的结构"从一个外国人的视角来考察、研究日本琉球音乐的具体范例。文章十分具体地从形态分析展演到与中国山歌、小调音乐形态的特征比较。山本宏子(冈山大学)的"福建泉州提线木偶戏中的演员及演奏者的传承方法考察"则从日本学者的角度,对福建地方木偶戏进行了考察,论文对至少由宋代留存至今的提线木偶戏的坎坷演变、演员的传承方式以及音乐在戏剧中的地位等作了深入的调查和细微的研究。

四、对日本音乐学家和作曲家、作品的研究

对日本近现代的音乐学家和作曲家的研究也是这次会议出现的一个新的研究势头。钱亦平(上海音乐学院)"我所认识的属启成先生"以一个中国学者的立场,客观评价了日本音乐学家属启成先生,其中对属启成的多部理论著作于上世纪早期对中国音乐理论界的影响和贡献表示了仰慕和感谢之意。许志斌(上海音乐学院)"水的隐喻——武满彻音乐创作的灵感原核"从武满彻一生创作的一百五十部作品中,梳理出近二十部与水相关的作品,并对这些作品的音高走势、力度起伏、旋律构成以及非对称性结构中的织体等作了详细分析,指出武满彻通过对水的隐喻性领悟,水的自然流动特质意识已深入到其创作的观念的内核之中

的结论。"《嘎达梅林》与《伐木歌》的创作比较"(杨马转,中央民族大学)是从两首作品的形态、创作背景以及意义等异同性来揭示两国作曲家对民族文化的认识态度。马骅(上海音乐学院)的"音乐中的'东方主义':普契尼笔下的中国和日本"则通过对一个西方作曲家的作品剖析,来审视西方人"注视"东方艺术背后的深层意识。

五、关于音乐体裁或乐人历史变迁的研究

对同一音乐体裁或乐人在两国间的历史变迁的考察是本次研讨会比较集中的一个课题。赵维平(上海音乐学院)"中日尺八渊源的研究及我见"一文对长期以来中日两国学者在尺八历史渊源的问题上所出现的分歧见解提出了新的看法,文章从尺八的形制、在唐代十部伎中的运用状态等大量的史实出发,指出我国唐代出现的尺八并不是西亚传来之器,而是中国固有的乐器。羯鼓在唐代的俗乐中运用广泛,且具很高的地位。流传至日本后至今在雅乐的管弦乐中不失其地位。但是在中国宋朝以后羯鼓却逐渐失去了它的地位,走向消亡。罗文(上海音乐学院)"羯鼓的东流日本——从其音乐形态、文化环境的中日比较"以羯鼓为切入点来探讨中日两国间的音乐形态和生存环境。高濑澄子对日本音乐学家羽塚启明于1940校订的《乐书要录》(八世纪唐武则天敕撰,为目前唯一的学术性的校订本)的合理性、准确度等提出了一系列质疑。她的"关于《乐书要录》的校订"一文从资料的来源、版本出处等多层面进行了考察。上野正章(大阪大学)"另一种雅乐"则以自身的学习经历和史料的对照,阐述了日本雅乐从明治维新以来一百多年间所发生变迁和乐人的传承轨迹。

在近代史的研究中汪毓和(中央音乐学院)的"早期日本歌曲对中国早期军歌发展的影响"以具体的例证阐述了中国早期

军歌受到日本歌曲影响，为阐明我国军歌的产生与发展提供了鲜有的史料。上一世纪30年代上半叶，齐尔品对中国和日本的音乐创作、民族音乐的发展做出了重大的贡献。但是他对两国音乐发展的态度、支持的力度却有所不同。对此熊泽彩子（东京艺术大学）“齐尔品与东方——对中国和日本作曲家影响的比较”以这一时期作曲家的作品为实例，提供了近代史研究的新视点。在近现代交响乐的发展史上，台湾近代交响乐的发展与日本关系密切，日治时期日本在文化上不仅采取了殖民主义教育，台湾早期还有大批学生留学东瀛。因此台湾在四十年代中期出现的交响乐团无论在体制结构上还是曲目选择上都深受日本的影响。徐丽莎（台中师范学院）“台湾交响乐团与日本乐界的渊源”对1920－50年间日本与台湾交响乐发展的历史作了深入的调查，旨在追寻它们间的渊源关系。徐乐娜（上海音乐学院）的“从台湾流行音乐中的演歌化现象看政治对文化迁移的影响”则通过大量的实例分析，指出日本演歌的产生背景与台湾流行音乐中的演歌化现象的出现，存在着深层的政治背景。蒲生乡昭（日本大学）的“十九世纪上半叶日本音乐图像学”则以19世纪大量的日本史图像中所出现的音乐文献来阐述音乐图像学这一新兴、交叉学科的概念。指出日本“图像”一词初出于八世纪中叶的佛教，它与中国有着直接、渊源的关系。

12月3日在福建师范大学王耀华教授的闭幕词中，第五届中日音乐比较国际研讨会圆满结束了。这次研讨会与以往相比，无论是论文质量、议题的视角以及参会者的规模，还是会议的规范化程度等都大大地向前迈进了一步。中日音乐的研究正向着多元化、深层次方向展开，这是与会学者们的共同感受。

12月3日下午，由杨立青院长、日本驻沪总领事杉本信行揭幕，上海音乐学院音乐研究所成立了“中日音乐文化研究中心”。为了使中日音乐文化向着纵深方向发展，该“中心”将建立一个

具有一定规模的日本音乐文献资料、乐谱、理论著作、工具类书籍以及音响、音像资料库,向本校师生及海内外有志研究和普及日本音乐的同仁提供资料,形成全国性的日本音乐研究基地。“中心”还将展开一系列的日本音乐教材的编辑和教学活动、组织翻译、介绍日本优秀的理论研究成果,并在全国范围内招收以日本音乐为专业的研究生,普及和提高中日音乐的研究水平。同时还将邀请或互派两国的音乐理论家、作曲家和艺术代表团进行学术交流活动,组织中日音乐演奏团体的互派交流的演出活动,促进两国的音乐文化事业。

第五届中日音乐比较国际学术研讨会的召开以及“中日音乐文化研究中心”的成立,必将进一步带动中日两国及各国学者们的交流,形成一股新的研究热潮。让我们共同期待两年后在湖南师范大学的重逢。

原载《音乐艺术》2004 年第一期

一次东亚古谱学的盛会
——记2005东亚古谱国际学术研讨会

1982年上海音乐学院叶栋教授发表了《敦煌曲谱研究》一文后在中国的音乐学界掀起了一场至今为止持续了20年之久的古谱学热潮,他运用任半塘先生的板眼说来解释敦煌琵琶谱节奏问题,震撼了中国音乐学界。随之在中国的大陆上出现了何昌林、牛龙菲、赵晓生、应有勤、席臻贯、饶宗颐、陈应时等古谱研究家,他们对东亚古谱学的解释作出了不懈的努力。

然而,敦煌琵琶谱的研究早在1938年日本学者林谦三就已经开始解读(1)。70年代中叶在英国剑桥大学的毕铿(L. Picken)带领下组成了以研究唐乐谱为中心的课题组。其中的成员有莱·沃帕特(R. Wolpert)、伊·玛卡姆(E. Markham)、艾·曼瑞特(A. Marett)、乔·康迪特(J. Condit)、三谷阳子(Mitani Yoko)。他们的研究成果主要刊载在由毕铿主编的《亚洲音乐》第一至第六辑,以及《唐朝传来的音乐》(目前已出版了7卷)。而在日本,林谦三之后的唐乐谱研究几乎处于停顿状态,但1979年受日本文部生奖学金留学于日本的澳大利亚学者奈尔森(S. Nelson)为这一领域的研究展开了新的一页(2),除琵琶谱外,对留存于日本的

筝谱、笛谱、筚篥谱以及催马乐等都注入了极大的研究热情，至今在日本仍然是这一领域的领军者。

无疑，中国唐乐已成了国际性的研究课题，受到广泛而高度的关注。实际上行家们对其节奏的理解至今仍然各执其词、莫衷一是，困惑难解。如何理解东方的古谱？如何更接近唐乐的本质等一直是萦绕在人们心目中难以散去的雾水。2003 年笔者在参加福建举行的第 37 届国际传统音乐研讨会（ICTM）上遇见了悉尼大学的艾·曼瑞特和奈尔森教授，还有台北大学的王樱芬女士和香港中文大学的余少华博士，在彼此的交谈中大家十分希望举行一个东亚的古谱学研讨会，并作为 ICTM 的一个亚洲音乐研究小组。正好此时上海音乐学院成立了中日音乐文化研究中心的消息便顺势成为大家期待举行会议的良地。在上海音乐学院领导的积极关心和支持，通过了长时间的酝酿和准备终于在 11 月 4 日 -6 日的三天内如期的举行了。

这次东亚国际古谱学研讨会由上海音乐学院主办，上海音乐学院音乐研究所中日音乐文化研究中心及音乐学系重点学科承办，参会的代表来自美国、澳大利亚、日本、韩国、香港和中国大陆的学者。讨论的对象除 8 世纪以来的琵琶谱外，至今留存于日本的筝谱、笛谱、筚篥谱以及中国的古琴谱、公尺谱和西安鼓乐谱也都列入讨论范围。会议按内容被分为七场，除了一般的发表外另劈了 5 场专题讲座，他们分别为陈应时先生的《中国古谱的研究历史与现状》、吴文光教授的《中国古琴的指法与记谱——谱字及其含义之诠释》、韩国庆州大学郑花顺教授的《韩国记谱法的研究现状及其将来课题》、日本法政大学 Steven G. Nelson 教授的《唐代古谱在日本的研究》以及悉尼大学 Allan Marett 教授的《剑桥大学唐乐古谱的研究》。这 5 场专题演讲基本梳理了东方古谱研究的历史与现状。这次会议的一个特点是参会者人数少，层次高、交流充分。每位代表的一般陈述与研讨各占 50 分钟，而专题

演讲则1.5小时。会议以中英文同步进行[(3)],各自的表述与讨论十分畅通,三天间学术气氛高涨、争论激励、起伏跌宕的高潮让与会者深尝了一次东方古谱的文化大餐。以下想分别对各场报告作一综述。

11月4日上午8:30分在校音乐厅举行了开幕式。徐孟东副院长代表杨立青院长发表了诚挚而热情的祝词,指出东方古谱研究的艰辛及其深刻的意义,近一个世纪以来东方古谱学的研究取得了长足的进步,希望这次首届上海国际古谱学研讨会为东亚的古谱研究引向一个新的起点。美国阿肯色大学的伦勃朗·沃尔普特教授代表外国专家致辞:他高度赞扬了上海音乐学院举办这次会议的意义,为世界各国的东亚古谱学者提供了一个面对面交流的平台。期待通过友善的交锋、诚挚的批评能将这一学科提升到一个新的高度。

开幕式的主题报告由上海音乐学院陈应时教授担任,他作了《中国古谱的研究历史与现状》的报告,以历史发展的脉络详细地阐述了中国记谱法的发展历史及其研究状态,特别以大量的图片、文献资料凸显出琴谱、琵琶谱、筝谱、笛谱、公尺谱等的形成及研究历史,尤其是20世纪以来古谱学家们呕心沥血的努力让人们开始看到了接近古代原始音乐的希望。同时他指出,这样学术峰会的定期、持续性召开,成果交流的重要性;中国古谱学后继者的培养以及古谱研究的音响化问题。接着,中国音乐学院吴文光教授的《中国古琴的指法与记谱——谱字及其含义之诠释》的专题讲座,吴博士以流利的英文梳理出从“幽兰谱”涵义、赵耶利的减字谱、以及合字谱的形成,直至明清大量琴谱的历史脉络,同时又以身说法,用形象生动的词汇列述了古琴减字谱中的98种演奏指法。其精彩的语言和例证获得了在场听众极大的兴趣,也成了这次会议的良好学术铺垫。

下午的第一场由日本法政大学S. G. 奈尔森教授的《〈仁智

要录〉中的几首独奏筝曲以及其它早期筝谱》为开始，他的发言主要以12世纪的《仁智要录》与13世纪的《筝类治要》的筝谱出发，考察日本现存最古老的筝谱与现代日本筝之间记谱、演奏以及技巧等信息上的差异。追溯古代筝乐的本质。他提出了几个定弦法并以一曲《千金调子》向大家展示演奏手法。美国阿肯色大学R.沃帕特教授的《重解中日器乐古谱》一文提出了乐谱与文本、乐谱与实际音乐以及东方乐谱中口传心授的传承方式与实际音响之间的关系等问题。他以唐乐为例，如何对遗存至今的"骨架音"乐谱中去还原其"原形色彩"，对如何重构理解其1000多年来乐曲的节奏速度以及认清其口传中的历史变迁要素，寻其规律、剔除演绎等要素是认知现存古谱的前提。陈应时教授的《敦煌乐谱同名曲〈倾杯乐〉的旋律重合》一文是进一步巩固、证实其"掣拍说"理论的重要支柱。林谦三于1969年推翻了其本人过去在琵琶上的第一组B d g a定弦，另立了E A d a，是因为P3808敦煌乐谱25曲的四对同名曲中《倾杯乐》的旋律不能"重合"之故。陈应时以他的"掣拍说"理论来重组节奏，将两首《倾杯乐》置于同一调内并划分出歌唱的旋律部分与过门段（伴奏加花），由此重合两首《倾杯乐》的旋律。这一重大发现也反证了林谦三的译谱思路的谬误。演讲中还请了上音的学生用琵琶试奏了新译谱《倾杯乐》。

下午，澳大利亚悉尼大学阿兰·迈瑞特（Allan Marett）教授因突然生病不能赴会，他的《日本〈博雅笛谱〉的记谱体系和来源》由耐尔森教授代读。这是一篇对10世纪中叶的《博雅笛谱》记谱方式的考证性论文。《博雅乐谱》是一本由9世纪初至10世纪中所集的笛曲集，因年代的不同存在着不同的记谱法。文章以各种原始文献为依据对应着《博雅乐谱》中所辨识出六种不同的记谱体系进行的清本复原的工作。演讲中由上音的竹笛专业者演奏了一曲唐乐《赤白桃李花》，让人感到古雅的风韵。美国阿

肯色大学伊丽莎白·麦肯姆(Elizabeth. Markham)教授的《早期的器乐雅乐中所体现出的旋律和时值参数》是一篇关于音乐的历史口传与记谱法关系的论文。至今为止日本雅乐中的器乐旋律记忆是以日文的字母发音所唱出的旋律音高称为"口唱歌"。早期的口唱体现出旋律和时值的某些参数——这些参数同样出现在古谱中——并为在时值背景中确定调式旋律提供了一个有效的手段。文章试图论证当今的口唱音乐所体现出的旋律和时值规律与早期口唱音乐中所推断出的旋律与时值规律之间的量的关系。

第二天上午,上海艺术研究所庄永平研究员发表的题目是《琵琶古谱黄钟调(宫)、越调与正宫研究》,文章对《五弦谱》、《三五要录》以及《仁智要录》、《博雅笛谱》等文献的研究判断出唐代黄钟调、越调、正宫调的琵琶定弦原则,并在此基础上认定《敦煌乐谱》的三组乐曲定弦的具体调高及调名。兰州大学牛龙菲先生的论文是《有关'敦煌琵琶谱'研究的两点参考意见》,文章对当前敦煌古谱研究所出现的"停滞状态"、缺乏新鲜思路的现状提出了两点个人见解:1,今后似乎应该着重开展敦煌所出唐代古谱和其它相关古谱的综合研究。如属于唐代乐谱系统的其他乐谱如《琵琶谱》、《五弦谱》、《笙谱》(管名)等的共通性中取得必要的思路。2,今后似乎应该着重开展敦煌所出唐代古谱之实际演奏状况的研究。即对古谱本身研究的同时应更多地关心古代音乐演奏状况。上海音乐学院应有勤副研究员提交的论文《试论敦煌琵琶谱第8、10曲主旋律和间奏的特征》,文章对敦煌琵琶谱的第8、10曲主旋律和间奏的特征作了调查,用节奏型推理的方法寻找出了第8曲的10处间奏和第10曲的12处间奏,它们大部分是有规则的节奏型,在间奏处换置以长音,显示出的旋律框架与嵌满音符的琵琶伴奏谱迥然不同。这一有规则的节奏型间奏同样能够运用到陈应时的"掣拍说"的译谱中,并证实

“掣拍说”的理论具有合理性。韩国庆州大学郑花顺教授被邀作了一次题为《韩国记谱法的研究现状及其将来课题》的公开讲座。作者对朝鲜历史上的律字谱、工尺谱、五音略谱、肉谱、合字谱、连音标、井间谱、略字谱、宫商字谱等作了全面地介绍,同时还涉及了对这些乐谱的研究现状及今后的工作要求。武汉音乐学院的郑荣达教授及中央音乐学院的李玫副研究员涉及的是乐谱与律调的关系问题。郑荣达的《古谱中的移调记谱及其解读》主要围绕着中国古谱解读与移调的关系。他以宋、金杂剧(院本)的元剧中曲牌用调为例阐述其一曲一调的原则。若要保持原曲的所属性不变,用其它调名来奏时,必须移谱。但在西安鼓乐的套曲中则有突破了同套同调的规则。李玫的《古琴减字谱中的隐藏智慧——古琴谱中独有的律学资料展现出的琴律发展历程》指出古琴乐器结构和减字谱中隐含着音律多样化的例证:古琴的形制已提供了以涉及质数 3、5、7 的律学规定;琴论琴谱中透视出纯律系统化的历程;琴律的理论信息隐含在琴谱中,而这种记谱体系具有律学表述方面的功能,古琴减字谱不仅能记录乐曲的乐谱,同时还是律学理论与实践相结合的良好文本,具有极高的研究价值。

香港大学博士研究生杨元铮的《〈碣石调幽兰〉与〈琴用指法〉合卷说辩正》的发表引起与会者们很大的兴趣,文章从写本学的视角分析两本的物理特征,笔体与抄写者,缮写次序与递藏,进而论证《碣石调幽兰》与《琴用指法》是由不同时代不同地域的若干不同抄写者分别完成的两卷独立写本,为人们理解《碣石调幽兰》提供了一个新的思路。西安交通大学的马西平和曹耿献为大家作了题为《西安鼓乐的古谱阐义》的发言。她们首先对西安鼓乐的现状、鼓乐大师赵庚辰以及西安鼓乐谱的传存状态作了介绍。之后在展示鼓乐谱时对谱中“别子”作了解释。

澳大利亚悉尼大学吴国伟的《相似的谱字,不同的旋律——

探讨现代唐乐中筚篥旋律的发展》则是一篇对筚篥曲目在不同时期的历史变迁的考察文章。他以现代版本的《央宫乐》为例，同十四世纪的同名曲的复原旋律的不同音响作比较，认为现代的筚篥旋律并非仅仅只是简单地旋律速度减慢，其中还存在着谱字符号所代表的音位或指法的解释、装饰音的运用等问题。筚篥旋律在过去一千年的传承过程中也经历了口头传承的变化，他试图透过十四世纪左右编纂的乐谱来理解其真伪。来自香港中文大学的余少华副教授以《清代准葛尔蒙古及回部所用之工尺谱》一文，触及了清代非汉族音乐在宫廷中的地位和意义，提出应重视这一时期的许多没有汉译的文献。文章列举了《御制律吕正义后编》(1746 年成书)中只收录一条满洲音乐，却有 98 首蒙古歌曲器乐曲及 5 首回部旋律，该 5 首还被重录于《钦定皇舆西域图志》，指出其重要性。美国纽约城市大学的 Bo Lawergren 教授《日本来迎图像中的乐器及其在中国的渊源》论文，则是一篇佛教乐器的历史流变来探索中日音乐文化接受史的论说。文章以日本高野山中的 12 - 17 世纪佛教的来迎图中的乐队绘画，追溯到 8 世纪中国敦煌壁画中的乐队图像。从高野山来迎图中大量乐器的增变看出传入日本后的佛教音乐变迁及其发展。会议的日程排得非常满，11 月 5 日晚上听了一场由上海东方电视台副主编金建民《摄制〈天书〉前后的思考》的报告，并观看了电视专题片《千年天书，百年解读》。该片是 2000 年为纪念敦煌藏经洞发现暨敦煌学 100 周年而摄制。它以编年体的形式记载了中外学者在解读“天书”(《敦煌琵琶谱》)的成果和不同的学术观点及争论，其中的情节十分感人，富有意义。

在这次长达三天的研讨会中 Allan Marett 教授的英国剑桥大学的唐乐研究与奈尔森教授的日本唐乐研究的公开演讲是人们一直期待的。这两场被安排在最后一天。澳大利亚悉尼大学 Allan Marett 教授，做了题为《剑桥大学唐乐古谱的研究及唐乐的复

原》,由于 Allan Marett 的缺席这场演讲仍由耐尔森先生代读。文章全面介绍了 1970 年以来剑桥大学研究组在毕铿的带领下展开了对唐乐的研究过程。其中他们如何对主要集中于日本的唐乐谱与传承与日本 1200 年之久的演奏着的唐乐现象作出严格的区别,令人镇服。毕铿坚持的理念是:指依据曲谱自身所提供的符号信息,有意识地回避现代日本音乐的影响,十分理性地复原唐乐。演讲中强调现代唐乐与复原后的历史唐乐,并以日本现代版《青海波》与剑桥组解译的历史《青海波》以及催马乐等乐曲作相互的对照,鲜明地陈述了剑桥研究组对历史复原所做出的贡献。另一个公开讲座是耐尔森的《唐代古谱在日本的研究》,这是由林谦三以来日本对唐乐研究的一个综述。分别对《天平琵琶谱》、《五弦谱》、《琵琶诸调子品》、《南宫琵琶谱》、《敦煌琵琶谱》、《源圣信笔琵琶谱》及《三五要录》等的研究作了全面的评述。最后涉及了敦煌琵琶谱中右侧"、"符号问题,耐尔森强调其为演奏符号,类似于反拨,而不是中国学者所认为的节奏符号。针对这一问题,中外学者在会上进行了激烈的辩论,两种论点分别以陈应时为代表的"点为节奏说"与耐尔森的"点非节奏说,为演奏符号说"展开了针锋相对、各不相让的争辩。陈应时以其"掣拍说"对此问题作了充分的论证,无懈可击。应有勤则把乐曲同唐诗与韵律相结合,其规律性的落拍与"、"符号的一致性更证实了"、"为节奏符号理所当然。而奈尔森则同意"掣拍说"在《敦煌琵琶谱》中的完整性,但他认为作为这一时期的节奏理论也应该适用于五弦琵琶谱、筝谱、笛谱、筚篥谱,即同时代的所有器乐谱。

唐代音乐的节奏问题仍然是中外学者视域中的焦点,会议中的尖锐冲突,浓郁的火药味气氛,体现出学者们真挚的学术情感,都期待着接近唐乐的原始的正体。这种学术上针锋相对的坦诚交锋也是学术界难能可贵的一页。奈尔森教授希望今后尽力帮

助中国学者在可能的情况下将日本所藏大量唐乐谱复制后归还中国,让大家能有一个平等的研究环境,使唐乐尽早地露出其真面貌。与会者们在从早到晚的连续三天高密度的会议间都感到深尝了一次东方古谱的文化盛宴。

原载《音乐艺术》2005 年第四期

---

(1) 林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》一书由潘怀素译成中文,1957 年上海音乐出版社出版;接着林氏又在《雅乐——古乐谱的解读》(1969 音乐之友社)则集中地对《天平琵琶谱》、《敦煌琵琶谱》、《五弦琵琶谱》、《博雅笛谱》、《敦煌舞谱》、《催马乐谱》进行了解读。

(2) 奈尔森用日文撰写的硕士论文「雅楽古譜とその解読における諸問題一主として琵琶譜について」(『東洋音楽研究』1984 年 50 号)是其代表之作。其中一部分被译成中文(题为「五弦琵琶的柱制及譜字配置」载『音乐艺术』1992 年,第 1 期,赵维平译),其中对谱字中小"的解释有新的突破。

(3) 主要由上音的文献编译专业的学生及硕博研究生担任英语翻译。

日本对西方歌剧的接受、消化及其创作

歌剧，一个集服饰、表演、舞美、声乐、管弦乐等于一体的综合性舞台艺术，它在西方一直被视为十分重要的艺术种类，甚至被认为是衡量一个国家音乐发展水平的重要依据之一。但是，众所周知西方歌剧在中国的发展却步履维艰。实际上歌剧在上一世纪二十年代就已经大量流入中国[1]，早在三、四十年代就出现了我国自创的歌剧作品，如《西施》(陈歌辛，1935)、《桃花源》(陈田鹤，1939)、《大地之歌》(钱仁康，1940)、《沙漠之歌》(王洛宾，1942)、黄源洛的《秋子》等。这些作品在借鉴西洋大歌剧的创作经验基础之上，力图解决音乐戏剧化的问题。进入四十年代后，在延安秧歌运动、秧歌剧的基础上孕育而出的中国式民族歌剧《白毛女》具有里程碑式的意义，它标志着中国歌剧找到了一条独特的道路。此后，相继推出了《刘胡兰》(罗宗贤等作曲)、《赤叶河》(梁寒光作曲)等优秀剧作，形成了中国歌剧史上的一次高潮。

但是《白毛女》式的新歌剧与西方歌剧之间，在对于音乐的戏剧性处理上，存在着诸多不同之处。真正意义上的西方歌剧还

是在文革后，尤其是改革开放以后才出现在中国的舞台上，如《原野》（金湘曲）、《张骞》、《苍原》（徐占海等曲）等优秀作品的产生，可视为严肃歌剧创作的一大高潮。但遗憾的是，它们无论在上演率，收视率还是在全国的普及率方面都不尽人意，未能在民众中产生社会性的影响。那么歌剧为何在中国难以生根成长？中国的观众难以接受歌剧的理由又何在？或者说由于语言、音乐思维形式以及艺术形态与西方歌剧距离过大等原因，以至于西方歌剧不适宜于中国这块土壤？对于这样的问题当然不能一言以蔽之，因为这是一个比较复杂的深层次问题。在此不准备对其进行直接讨论，只想以同为东方民族的邻国日本为例，看看他们是如何接受西方歌剧文化的，对我们而言有否值得借鉴之处？以下我们就来回顾一下日本至今为止走过的接受、消化西方歌剧的历史足迹。

西方歌剧在日本的萌芽可追溯到日本明治维新（1868 年）时期。明治维新是日本接受西方近代文化的开端，而西方音乐的引进则是十几年后音乐调研所以及东京音乐学校（东京艺术大学音乐部的前生）成立以后的事。在日本最初上演的歌剧是古诺的《浮士德》中的第一幕，于 1894 年在东京艺术学校上演。虽然这纯粹是模仿性的习作，但标志着日本歌剧史的正式开始。约十年后的 1903 年东京艺术学校的毕业生们首次将格鲁克的整部歌剧《奥尔菲斯》搬上了舞台。西方歌剧的登陆逐渐诱发了外来文化的本土化。1904 年日本诞生了第一部自创的歌剧作品——北村季晴的《露营之梦》（1904 年 2 月），这是一清唱剧风格的叙事性作品。接着相继产生了一批歌剧作品，如小松耕辅、山田源一郎等组成的“乐苑会”共同创作的《羽衣》（1906 年 6 月），由小松耕辅作词、作曲，取材于同名能乐作品。其中除序曲为管弦乐外，全剧的伴奏均为钢琴和管风琴。翌年由小林爱雄作词，小松耕辅作曲的《灵钟》（1907 年 4 月），则出现了新的进展，对全剧都作了

管弦乐的配乐,真正意义上进入了完整的歌剧创作阶段。两年后的1909年12月圣诞节夜晚由山田耕筰创作的《誓星》,预示着日本的歌剧创作迈出了新的一步,这部全剧以小型的管弦乐队伴奏带有清唱剧风格的室内性歌剧逐渐确立了歌剧创作在日本的地位。

西方歌剧的引进及初期的创作已在日本营造了一种适合歌剧这种外来文化生存的氛围,而明治44年(1911)3月落成的为歌剧演出而建造的帝国剧场,则为歌剧在日本的发展创造了一个崭新的环境。该剧场的建造不仅为专业的歌剧演出提供了场所,剧场还附设有西洋乐队、歌剧演员、舞蹈家和创作人员等,是一个完整的实体。其中除日本人外,还有来自欧洲的许多歌剧演员、导演和创作专业人员。值得注意的是在上演的歌剧中除一些西方歌剧外,还有大量新创作的歌剧。如1912年2月上演的由杉谷代水编剧、德国小提琴家、作曲家奥古斯特・杨克(August Junker)作曲的《熊野》;1912年6月由松居松叶编剧、德国大提琴家、作曲家魏克马伊斯特(H. Werkmeister)作曲的《释迦》。接着,该年7月上演了右田寅彦的《江口之君》等。这一时期西方歌剧的演出已逐渐正规化并走向成熟。当然,日本原创或与西方作曲家合作的歌剧是在西方歌剧大量涌入日本的前提下产生的。这一时期在帝国剧院上演的整幕歌剧就有莫扎特的《魔笛》、奥德朗(Edmond Audran)的《吉祥物》、普契尼的《蝴蝶夫人》、唐尼采蒂的《军中女郎》、奥芬巴赫的《天堂与地狱》等。不仅如此,到了20年代前后大量高水平的欧洲歌剧团赴日演出,这对日本歌剧的发展产生了巨大的刺激作用。如俄罗斯大歌剧团以当时世界一流的演员阵容及经典的剧目,于第一次世界大战后应邀赴日演出。该剧团于1919年的9月1日至15日连续上演欧洲经典歌剧《阿依达》、《茶花女》、《法斯塔夫》、《卡门》、《波利斯・戈德诺夫》等。之后在1921年、1926年、1927年,该团又连续赴日演出,

对推动日本的歌剧发展产生了极其重要的影响。此外，在20年代前后曾以上海为主要演出据点的意大利卡皮（Carpi）歌剧团于1923年初次访日。该剧团的演员阵容虽然没有上述俄罗斯大歌剧团那么强大，但是他们以娴熟精湛的演技为日本观众献上了《阿依达》、《弄臣》、《托斯卡》以及几乎从罗西尼至普契尼一、二百年间所有的意大利歌剧，这些丰富多彩的演出剧目，无疑大大开拓了日本观众的音乐视野，提升了他们的欣赏口味。

强势的外来文化加剧和促进了日本本国歌剧事业的发展，1927年由伊庭孝、堀内敬三、近卫秀磨等策划，以电台广播的形式向全国系列地讲解西方歌剧，顿时在日本全国范围内掀起了一股歌剧热。从该年2月至1930年11月的三年间，共举行了18次系列演播活动，介绍和播放了将近15部歌剧。这一活动大大地推进了歌剧走向民众化的进程。

山田耕筰于1929年12月在歌舞伎座首演了他十几年前在德国留学期间创作的乐剧《堕落的天女》（1913）。翌年2月又在同一地点上演了威尔第的名作《茶花女》，5月在东京剧场上演了普契尼的《蝴蝶夫人》。这一时期无论是日本自己创作的歌剧还是外来的西洋歌剧，有越来越多的日本人加入到演员、服饰、舞美、创作的行列中，并出现了专门演出歌剧的剧团，如藤原义江创办的藤原歌剧团，该团自1934年第一次上演《波西米亚人》以来，很长一段时间内在日本扮演着歌剧演出的主要角色，它同后来由戈雷利特主导的日本歌剧团一起，直至二战后几乎可以说是引领着日本歌剧大踏步地向前发展，成为两股支柱性的势力。至此，西方歌剧已经完全渗透至日本文化的血液之中，日本完成了对歌剧这种西方异文化由过渡到吸收和消化的过程。

第二次世界大战后，尤其是50年代以后，日本的歌剧创作进入了一个全面复苏时期。1952年由团伊玖磨创作，藤原歌剧团在大阪首演的《夕鹤》赢得了强烈的反响。1954年清水脩创作的

《修禅寺的故事》首次登台。这两部歌剧初显西方歌剧日本化的端倪，由此出现了歌剧活动家武智铁二在日本全国进行歌剧创作活动的倡议。这一倡议提出后的1955年、1956年的连续两年，日本在创作与上演两个方面都收获不菲。芝裕久的《白狐的浴水》、大粟裕的《红阵羽织》、芝裕久的《弹曼多林的男子》以及石桁真礼生的《卒塔婆小町》、团伊玖磨的《听耳头巾》、清水脩的《烧炭公主》等大量的新歌剧。歌剧在日本开始进入了一个全面展开的时期。在此特别值得一提的是，藤原歌剧团、日本歌剧协会及歌剧创作协会等，它们以集体、剧团及研究团体的形式积极地上演了日本原创的歌剧作品、并大力介绍日本作曲家的歌剧。他们对歌剧在日本的普及以及歌剧走向大众化起到了十分重要的作用。

50年代起西方歌剧在日本的流行很大程度上有赖于一批一流西方歌剧艺术家的赴日演出。名歌剧团体、一流歌唱家的精湛表演对日本歌剧的发展起到了催化作用。1956年日本广播公司(NHK)得到意大利政府的赞助邀请了该国一流的歌剧演员、剧务人员及指挥家等访日，他们连续上演了《阿依达》、《托斯卡》、《费加罗的结婚》、《法斯塔夫》等经典名剧。1963年为纪念日本日生剧场落成，邀请了德国西柏林歌剧团访日演出。该团在后来的几年中也曾多次赴日，系统地介绍了从莫扎特至20世纪的德国歌剧名作，其中著名的歌唱家古斯塔夫·鲁道夫·赛尔纳(Gustav Rudolf Sellner)、奥地利指挥家卡尔·博姆(Karl Böhm)等均参加了演出，他们为日本近代歌剧的发展贡献巨大，大大提高了日本观众的欣赏水平，扩大了西方歌剧在日本的影响力。除了歌剧历史悠久的德、意两国的艺术团体外，其他国家的歌剧团体也频频应邀赴日演出。1965年由南斯拉夫、保加利亚的歌唱家、合唱团组成的斯拉夫歌剧团、1970年莫斯科的“大歌剧院”(Bol'shoi teatr)、1977年莫斯科歌剧团等优秀团体陆续访日，更

值得一提的是从60年代中叶起在日本举行的歌剧节活动，活动期间邀请世界最著名的团体在日本演出。1965年在大阪举行了“拜罗伊特瓦格纳乐剧节”。1974年德国莫尼黑的“拜耶厄伦(Beyerische)国立歌剧院”、1975年纽约“大都会歌剧院”、1977年柏林国立歌剧院、1979年维也纳国立歌剧院、英国皇家歌剧院、意大利米兰斯卡拉歌剧院等等，这些原汁原味的一流歌剧团体犹如潮水般地涌入日本，它们在推动日本歌剧发展进程中所起的作用是无法估量的。

80年代中叶日本的歌剧创作进入了高潮，80年代末期则达到了顶点。在这几年中英、法、德、意、美等大量的著名歌剧团体应邀赴日演出，除大歌剧团外还有富有个性的室内歌剧团，这些多层次、广范围的剧目类型与表演形式极大地丰富和拓宽了观众的视野，尤其是1985年以来利用科技发展的成果，上演外国歌剧时，引进了液晶屏幕的字母说明，进一步帮助观众理解剧情，扩大了歌剧的影响力，愈发打动日本观众的心。这种纯西方的外来文化已经完全深入到歌剧乐迷的生活中去了。日本的歌剧热已经达到了空前的程度。八十年代末至九十年代初高达3至4万日元(约3000元人民币)的歌剧票常常是顷刻告罄，日本歌剧已经步入了大众化的时代。

为了适应高质量的歌剧演出，八十年代中叶耗资500亿日元破土动工的第二国立剧场，于九十年代初得以完工。1992年又在名古屋竣工了耗资巨大的日本第一座带有三面舞台的歌剧厅。接着，大阪音乐大学又建造了颇具影响力的“学院歌剧厅”。这些现代歌剧厅的建成无疑大大活跃了歌剧市场，西方歌剧在日本迅速走向大众化的同时，日本作曲家以本国语言创作的歌剧新作也引起了人们的关注。在1993年首次举行的《日本系列歌剧节》活动中，上演了大量的日本歌剧，写下了日本歌剧史上十分重要的一页。

1994年团伊玖磨的《夕鹤》(1952)破天荒地创下了600场上演纪录,证实了东方人对西方歌剧的理解进入了一个新阶段。这一年他的新作《素戋鸣》初登舞台,1996年他的《光藓》(1972)再次上演,得到了高度的评价。之后,林光、萩京子、吉川和夫等也逐一发表歌剧新作,间宫芳生、池边晋一郎、原嘉寿子、三木稔等也都以日语创作了大量歌剧,这种西方文化与东方语言的完美结合,把日本歌剧的发展带入了一个全新的世界。

日本对于外来优秀文化的态度一直是谦逊、执着且勇于吸收的,但又是从自我的立场出发,通过过滤朝着自我理解的方式来解释外来文化的。对西洋歌剧的态度也是如此。在大量吸收、引进世界一流的歌剧的同时,日本作曲家们也在不断地摸索日本民族风格的歌剧创作,走出了一条具有日本风格的歌剧创作道路。如果说上一世纪初,山田耕筰在其创作生涯第十个年头所写的《堕落的天女》还只是日本早期的歌剧,深受瓦格纳乐剧体裁影响的话,那么几十年后,尤其是二战后歌剧创作的民族化逐渐成为日本歌剧创作界的主流意识,反映出在吸收、消化西方文化后,在日本已经形成了一种新颖、成熟的艺术样式。大量民族化歌剧的产生不仅满足了本国文化的需求,还逐渐步入世界歌剧舞台,并产生了不可忽视的国际影响力。七十年代末团伊玖磨的《夕鹤》在中国首演(1979年,陈大林主演、郑小瑛指挥),并向全国作实况电视转播,反响强烈。1976年黛敏郎受德国柏林歌剧院委托创作的《金阁寺》受到了高度的评价。20年后他的大型歌剧《古事记》于1996年首演于奥地利林兹歌剧院。前者以日本京都的佛教寺院金阁寺为题材,而后者则出自于日本最古老的史书、文学作品,它们都象征着日本最原始、最深层的文化底蕴。著名作曲家三木稔于1979年受英国音乐剧场的委托创作了一部描写日本歌舞剧演员之间相互争斗,曲折离奇的歌剧《复仇》,该剧初演于伦敦,是一部英文脚本的创作歌剧。在伦敦上演后不久反

响热烈，接着该剧又相继受邀，在美国(81)、日本(84)、德国(87)等国演出，是日本歌剧在国际上上演率最高的歌剧之一。1985年三木稔受美国圣·路易斯歌剧院第十届音乐节委约创作的《净琉璃》在美国初演。这是一部描绘日本说唱艺术家的年轻妻子与木偶师之间的一段悲欢离合的爱情故事。这部作品上演后被美国《纽约人》杂志誉为“富有个性与高度表现力及东西方文化融合的最成功之作品”。

上一世纪初日本开始引进西方歌剧，从模仿、消化，逐步把握直至创作出富有民族个性的歌剧，这一过程经历了一百多年的历史。歌剧这一外来文化在日本已经深深地沁入了人们的心灵。西方优秀的歌剧演员、演出团体以及歌剧作品等频繁在日上演，成为人们文化生活中一个不可缺少的部分。而以日本民族传统风格为题材的日本歌剧在世界的舞台上也倍受瞩目，日本歌剧成为世界歌剧舞台上一朵靓丽的奇葩。日本的成功也为歌剧在我国的发展提供了可借鉴的经验，同为东方民族的中国在接受西方歌剧的过程中，如何才能走出一条既纯正又富有个性的新径呢？

尽管歌剧是一种有着悠久历史的优秀的文化体裁，但当她出现在一个拥有丰富多彩的地方戏剧的异国时，其陌生的歌词(语言、发声)、表现形式(音乐上的立体化、戏剧性)在短时期内不为人们所接受也是理所当然的。所以，向各国优秀演出团体敞开大门，大量引进欧美的经典剧目，加强对这些剧目的介绍力度是拉进中国观众与歌剧间距离的一个必不可少的过程。在此必须强调的是仅仅以商业行为为目的的宣传，即使轰动一时也很难让中国观众真正理解歌剧、热爱歌剧，培养一批歌剧欣赏层才是当务之急。而要做到这一点就需要政府有关部门的资金投入，需要媒体宣传部门的大力支持，更需要专业理论工作者的不懈努力。邻国日本在把歌剧文化推广至大众过程中所采取的有计划、重规律、忌浮躁的做法值得我们学习和借鉴。

优秀的文化艺术需要扶持和培养,形成良好的文化氛围更需要多方面的努力。真诚地希望我国的歌剧艺术能出现一轮新的高潮,并祝愿在不久的将来我国的民族歌剧创作也能为世界歌剧舞台增添一道靓丽的光彩。

原载《歌剧》2005 年第 121 期

---

(1) 参见汪毓和编著,《中国近现代音乐史》,人民音乐出版社,第二次修订,2002 年,第 89 页。

古乐演奏的复兴

就在二十年前，上一个世纪刚刚跨入80年代之际，在中国音乐理论界曾发生了一件震撼中外的学术波澜，已故上海音乐学院教授叶栋先生在《音乐艺术》（1982年第1期）上发表了他几十年来的一项研究成果——“敦煌曲谱研究”。这是继日本学者林谦三在1938年以来对敦煌琵琶谱在节奏上研究的又一进展，力图揭示千年前唐代音乐的真实面貌。其实这场对中国古代乐谱的研究，再现千年绝响的努力一直是研究家们孜孜以求、不能摆脱的课题。就上述所及敦煌乐谱研究的两位学者外，在该课题的研究中还有中国的学者何昌林、赵晓生、陈应时、席臻贯，英国的L. Picken、德国的R. F. Wolpert、澳大利亚的S. G. Nelson、C. Rockwell等，他们都从不同的角度发表了各自的学说观点与见解，形成了世界性的研究热点。这场研究热潮告诉了人们，现代人渴望追求对于过去的音乐理解和追踪失去的音响。其实这种重视历史文化的真谛、复原历史原貌也成了人们日益追逐的一个目标。音乐学家们的研究也曾带来了新的生机，《丝路花雨》《编钟乐舞》《反弹琵琶》等在中国的音乐舞台上一一展示出她的古乐风

姿，出现了音乐上一大新的景点。

在中国，这种古乐复兴的演奏活动可以看作是我国70年代下半叶，“文革”结束后所带来的音乐研究的新热点。而这种古乐的复兴活动进入二十世纪后也同样在欧洲展开，而且至今大有愈演愈烈之势。不过与中国立足于解读文字谱为中心的研究活动不同，欧洲从纽姆谱的产生到如今所使用的较为科学、完善的定量记谱法——五线谱，至少在十七世纪已经完成。因此一贯系统的记谱体系与欧洲人的作曲和记谱习惯为他们对古乐谱的解读带来了便利，但是从贝多芬以后音乐不再是贵族们的特权了，大众性的音乐厅文化的产生，特别是十九世纪以来浪漫主义音乐的展开，在音乐形式的膨大化、音乐技巧的复杂化以及追求音响的力量对比的极端化背景下，在演奏技巧的大幅度进化的同时，乐器本身也发生着潜移默化的变化。我们不难想象当门德尔松在1829年第一次发掘上演巴赫的《马太受难曲》时是不会完全理解一百年前这部圣乐的真谛的，他很有可能是以浪漫主义的手法来处理这位巴洛克大师的音乐原稿。实际上这种以现代人的审美观来诠释历史文化的现象一直持续到二十世纪。之后人们才开始逐步地意识到对于过去的音乐不能用现代的观念和演奏样式来解释，应该用当时的乐器和演奏法来演奏才能比较真实地反映音乐的历史原貌，这种后来被称之为本真(Authentic)主义的运动悄然兴起。这场音乐运动除了对文艺复兴、巴洛克等时期的作曲家们在乐谱上留下的音乐信息做出重新解释外，复原时代乐器(period musical instrument)并以此来演奏当时的音乐是十分重要的一步。

古乐器的复兴

在古乐复兴运动中最早完成复兴的是古钢琴、竖笛和琉特琴

等乐器。最初上演的古钢琴曲目主要是巴赫与斯卡拉蒂这两位巴洛克大师的作品。当时他们的作品一般都作为钢琴曲目来演奏，因此常是古钢琴的演奏也主要是钢琴家。十九世纪古典主义向着浪漫主义过渡时，大型音乐厅的出现、乐队规模的扩大，尤其是为了满足大音量的需要是古钢琴向着现代钢琴进化的重要原因。然而进入了二十世纪，当人们又向往着巴洛克音乐时对钢琴又进行了一次“手术”，让它回到古钢琴的面貌上来。二十世纪初巴黎有名的普雷艾鲁钢琴制造商推出的古钢琴(图1)，它是在三角钢琴的基础上抽掉底板又让响板暴露在外的一种大音量的改制物。这种复原与历史上的箱型古钢琴有着很大的距离，适合于二十世纪大型的音乐厅与歌剧院，被称为“现代古钢琴”。但大约半个世纪以后它又变成了“历史”的古钢琴。二十世纪以后巴洛克等的古钢琴才真正进入了复制阶段。这种复制手术同样也出现在小提琴上。

图1:1912年改制的法国古钢琴

提起小提琴可能马上就会让您想起意大利北部的克里蒙纳。不错，十六世纪那里已经形成了制琴的流派，到了十七~十八世纪像阿马蒂、斯特拉迪瓦里、瓜尔内里等小提琴制作已经是名匠辈出，迎来了十分活跃的黄金时期。但到了十九世纪初期就如古钢琴一样，这些名器也为了时代的需要绝大部分都进行了各种各样的“重构”。如对小提琴的琴梁、琴颈、琴马、琴柱、弓、弦等不同程度地进行了改制，目的是为了附庸时代风尚，展示大音量化的特点。进入二十世纪以后，人们开始又腻烦了膨胀的音乐风格怀念起过去的时尚风味，便开始对音乐进行了改造。如对小提琴作了“复原”性修复，即放弃大音量再一次获得多彩柔情的音色。在这一次的“复原”手术中虽然有些是对原始乐器直接进行拷贝似的复制，但由于现代人的审美观和对音乐感受的要求，其主流仍然强制作那种对“原始乐器再改造”的“时代乐器”。图2是1950年在德国复制的巴赫弓，其实这样的弓并不一定能充分地展示小提琴的技巧功能，因此在现代的复兴活动中更多的是制造一种介乎子巴赫弓与现代弓之间，具有新“时代”意义的弓(图3)。

图2　1950年德国复制的巴赫弓

图3　改制型的弓

古乐复兴的巨匠——哈农库特

2001年的元旦，维也纳国立交响乐团正举行着令世界瞩目的每年一度新年音乐会，而站在指挥台上是一位人们已经非常熟悉，在古乐的复兴活动中奋斗了半个世纪的古乐诠释巨匠——尼格劳斯·哈农库特（Nikolaus Harnoncourt，1929～），维也纳人似乎深信通过他对十九世纪的杰出乐人约翰·施特劳斯的解释来解开二十一世纪的帷幕。

这次维也纳的新世纪音乐会启用哈农库特，显然是人们期待着他对维也纳人心目中的偶像施特劳斯的新诠释，用时代的乐器、历史的演奏方法来表现某一历史时期的音乐已经成为今天非常盛行的音乐现象。这一种音乐盛况的到来没有离开过他的孜孜努力。哈农库特是在古乐复兴中的最大功臣。

哈农库特出身在一个音乐的家庭，父亲是一个十分爱好音乐的演奏家，家中的七个兄弟姊妹在父亲的关照下都学习音乐。全家在一起俨然可以组成一个室内乐团，而莫扎特、舒伯特、理查·施特劳斯及格什温等的作品常常出现在他们的家庭音乐会中。哈农库特从8岁开始学习大提琴。音乐是他十分执着热爱的艺术，但在他的少年时代除了音乐外，对戏剧、木偶制作等也都表现出十分浓厚的兴趣。总之对各艺术门类他始终都表现出极度的好奇心。

1945年起他随布施四重奏团(Busch Quartet)的大提琴演奏家堡尔·格柳墨(Parl Grummer)学习大提琴,1948年考入维也纳音乐学院并以优异的成绩完成了学业。1952年作为大提琴演奏者进入维也纳交响乐团。但入团后不久的哈农库特便感到交响乐团的生活不能实现自己对一些作品深入理解和解释的愿望,特别对历史作品,它们与现今的演奏方法存在着很大的距离。为此他入团后的第二年便创立了由时代乐器来演奏的维也纳演奏会乐团(CMW),这个室内乐团的建立是他后来整个艺术生涯迈出了极其重要的一步。

通过大量的精心准备,1957年维也纳演奏会乐团公开了第一次演奏会。他对文艺复兴、巴洛克时期音乐的解释让人们耳目一新。接着他们的演奏逐渐获得了人们的认可和支持,60年代初期他的录音和演奏活动越来越繁忙。首先是演奏大批巴赫的作品。其中1970年着手的清唱剧全集的演奏以崭新的观念一扫过去对巴赫的印象,具有划时代的新意,特别是对长期以来习惯于权威的诠释者卡尔·理查德(指挥)将巴赫以浪漫主义风格诠释的人们产生了震撼性的影响。恪守历史作品的时代风格、尊重当时的演奏习惯这一原则的哈农库特,后来赢得了越来越多的听众和支持者。他的曲目范围从巴赫全集逐渐又对亨德尔的作品,蒙特威尔第的歌剧进行解释,并逐渐确立了他的权威性地位。

到了80年代他的演奏曲目已经扩展到了莫扎特的歌剧,朱利比歌剧厅、阿姆斯特丹肯萨特堡管弦乐团以及CMW等的合作不断地向世界传送出大量崭新的唱片。当时与哈农库特合作过的格罗培罗夫、波尼、马格纳阿等歌唱家们都异口同声地说,从哈农库特那里学到了音乐的真谛。哈农库特的演奏往往以排除了在传统中所加入的过剩解释,刻意展示作品本来的面貌,这种尝试从巴赫、斯卡拉蒂、莫扎特一直向着浪漫主义作曲家的作品延伸。

对作品的处理和表现风格上，初期的哈农库特往往过分地强调他与前人对音乐作品解释的不同之处，由此也经常引起一些听众的过敏反应，但是70年代后期由于同阿姆斯特丹肯萨特堡管弦乐队的合作，通过指挥以现代乐器演奏的管弦乐队，对各时代的音乐表现有着更深入的理解。80年代开始执棒演奏现代管弦乐队。近来频繁地客演于柏林爱乐乐团、维也纳爱乐乐团及阿姆斯特丹肯萨特堡管弦乐队等著名的乐队之间，与欧洲室内乐管弦乐队之间的录音也非常之多。演奏的曲目急速地向着古典主义、浪漫派及现代音乐方面扩展。

1984年第一次指挥了维也纳交响乐团的定期演奏会，获得了巨大的成功。1987年又在国立歌剧院指挥了莫扎特的三幕歌剧《克里特国王伊多梅纽斯》。哈农库特由于过多地强调、坚持自我立场的表现，对当时维也纳交响乐团是个不小的冲击。但随着他们间的共同合作与磨合，这支代表奥地利一流水平的管弦乐队越来越让世界认识了她的价值。到了90年代的末期，音乐的状况发生了重大的变化，布鲁克纳、夫兰兹·舒密特等作品的演奏获得了压倒性的成功。继而，揭开二十一世纪帷幕的新年音乐会上，成功地解释了被认为娱乐音乐的施特劳斯一族的音乐真谛。现在与维也纳交响乐团正在进行威尔第《阿依达》全曲的录音工作。在90年代中与世界一流的柏林交响乐团也进行了定期演奏会的指挥。其中勃拉姆斯的交响曲、布鲁克纳交响曲的录音都受到了高度的评价。

近年来哈农库特进行着如此广泛的音乐活动也如实地反映了他艺术上的真正成熟。同时在使用时代乐器的交响乐演奏中也真实地反映出这一状况。90年代与CMW合作演出的录音就是很出色的例子，其中巴赫《马太受难曲》的新盘已达到了叹为观止的水平。

我们追随着哈农库特的艺术足迹发现，为了将时代乐器所培

育的表现法具有普遍意义，在交响乐队中他也运用现代乐器，可以看到这是能让时代乐器的音乐演奏得到充分反映的一种经验培育。诚如他自己所言："拘泥于时代乐器的音乐演奏，会过分地强调作品的历史性，而疏忽了现代意义；而在现代乐器的演奏中，古乐器特有的表现法也是必要的。"因此对于他来说，在熟知时代乐器与现代乐器两者特点的同时，巧妙地使用着这把双刃剑。哈农库特通过时代乐器的经验对音乐表现的执著、热情的追求，成为一代巨匠和新音乐注释的先驱者。如今年逾七旬的哈农库特仍在不断开拓新的曲目，是一位不断给世人带来新的感动的艺术大家。犹如他自己所说的"对每一部作品的演奏，都将应作为初演那样来对待"这一意味深长的言词真实地道出了他所走过的艺术历程。

原载《音乐爱好者》2001 年 10 月

第四辑

中朝历史上的音乐文化交流

朝鲜宫廷雅乐的形成及其历史变迁

朝鲜与中国的内陆相连,两国间有着渊远的历史和深厚的文化交往。历史上东亚的朝鲜、日本和越南诸国都在不同的程度上接受了来自中国的文化。从历史文化上来看,它们曾被称为东亚汉字文化圈的国度,但是如果以文化性格相比较的话,朝鲜与中国的关系更为密切。这恐怕是两国间内陆相连的近邻关系以及文化上的相似性所致吧。

一、朝鲜三国时期的音乐

朝鲜记载历史的文字出现较晚,早期的音乐状况一般可追溯到朝鲜三国时期(公元1世纪至4世纪)。那么,当时的百济、新罗、高句丽三国的音乐究竟如何?让我们通过一些史籍来作一考察。

这一时期的朝鲜史料非常少见,但是,四至五世纪出土的朝鲜古墓:如安岳古墓、辑安县通沟的高句丽古墓、古山洞、八清里等都出现了早期高句丽的乐舞。乐器有:箫、鼓、玄琴、阮咸、角

等[1]。朝鲜三国与中国的交流很早,至少在汉代就出现在中国的史籍中,《后汉书·东夷传》就明确描述了今天朝鲜南部地区的三韩:马韩、辰韩、弁韩的民俗风情:

"……常以五月田竞祭鬼神,昼夜酒会,群聚歌舞,舞辄数十人相随,踏地为节。"[2]

这是较早地对现朝鲜南部地区的三韩踏歌的描述。而实际上这种群聚歌舞的民间习俗一直延续着。《魏书》高句丽和百济列传中也有如下的相关音乐记载:

"民皆土著,随山谷而居,衣布帛及皮。土田薄塉蚕农不足以自供,故其人节饮食,其俗媱好歌舞,夜则男女群聚,而戏无贵贱之节。……"[3]

这里记载了高句丽民族能歌善舞、不论贵贱均喜好聚众歌舞的性格。高丽、百济、新罗三国之乐较早地进入中国,随着汉代张骞的西征,大量外来乐的来朝对中国宫廷乐的发展产生了巨大的作用,尤其是隋炀帝统一了自两汉以来纷争不定的大局,制定了隋的宫廷七部伎、九部伎,音乐文化上形成了巨大的向心力。《隋书》音乐志下载:

始开皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。

上述高丽乐被编入宫廷七部伎内的同时,百济、新罗之乐也夹杂在隋宫廷乐中。说明当时朝鲜三国乐都进入了隋代宫

廷,其中高丽乐的具体乐队形式与编制在《隋书》音乐志下又载:

> 高丽,歌曲有芝栖,舞曲有歌芝栖。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、但鼓、贝等十四种,为一部。工十八人。

隋代高丽乐被明确地编入宫廷的七部伎中,为一部,记有14件乐器。这一状态一直持续到唐代,不过唐代高丽乐的乐队编制发生了变化,规模得到了扩大。杜佑的《通典·乐六》四方乐条中对高丽乐作有详细的描述:

> 高丽乐,工人紫罗帽,饰以羽毛,黄大袖,紫罗带,大口裤,赤皮靴,五色绦绳。舞者四人,椎髻于后,以绛抹额,饰以金珰。二人黄裙襦,赤黄裤;二人赤黄裙,襦裤。极长其袖,乌皮靴,双双并立而舞。乐用弹筝一、搊筝一、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一、义觜笛一、笙一、横笛一、箫一、小筚篥一、大筚篥一、桃皮筚篥一、腰鼓一、齐鼓一、但鼓一、贝一。大唐武后时尚二十五曲,今唯能习一曲,衣服亦浸衰败,失其本风。

如上所载高丽乐的乐队达到了十七种,可见由隋、初唐至中唐,高丽乐发生了不小的变化,《通典·乐六》对乐舞的服饰有详细的描述,乐队编制也较之于隋扩充了笛、筚篥等多种旋律乐器,大大增强了乐队的声响效果。

朝鲜三国乐至唐已经逐渐被高丽乐所取代,新罗乐的历史记载很少。百济乐也大大地面临溃散。《通典》百济乐的条曰:

> 百济乐,中宗之代,工人死散。开元中,岐王范为太常卿,复奏置之,是以音伎多阙。舞者二人,紫大袖裙襦,章甫冠,皮履。乐之存者,筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌。

显然百济乐与当时的高丽乐相比已经不能同日而语了。到了初唐的中宗朝大部分乐工已经溃散凋零,歌舞者甚少,留下的乐器也只有筝、笛、桃皮筚篥、箜篌四种,音乐已逐渐趋于消亡的状态。实际上朝鲜三国乐的概念已经逐渐淡化,高丽乐逐渐取代了朝鲜三国乐的地位,成为朝鲜乐的代表。

当时的朝鲜三国除同中国的交往外,也与邻国的日本发生交往。其实中国大陆的音乐文化最早是通过朝鲜进入日本的。这恐怕是中、朝、日之间的地理位置关系所致。下面我们从日本的几则史料中来看看当时的朝鲜三国乐。

日本允恭天皇 42 年(460 年),皇帝驾崩。在其隆重的葬礼上曾有大量新罗人来朝进行凭吊、祭祀,这段历史记载在《日本书纪》卷 13 中:

> 四十二年春正月乙亥朔戊子,天皇崩。时年若干,于是新罗王闻天皇既崩而惊愁之。贡上调船八十艘及种种乐人八十。是泊对马而大哭。到筑紫亦大哭。泊于难波津,皆素服之。悉捧御调。且张种种乐器。自难波至于京,或哭泣或歌舞。遂参会于殡宫也。

这是日本史上外国使节团来日吊丧活动的一则较早记载。八十艘赴日奔丧的新罗船只中载有的乐人就有 80 人之多,可见当时新罗来日的规模之大。这些参会于殡宫的新罗葬仪音乐“张种种乐器、哭泣或歌舞”的出演对早期的日本产生了较为深

刻的影响。

近一个世纪后的日本钦明天皇15年(554),在日本史籍中又出现了百济乐人施德三斤等四人同僧人、医师等一起入朝的记载[4]。接着同样在钦明天皇时期(年代不详)还记载着由中国的南方(吴国)而来的归化人智聪入朝带来一张伎乐舞面具。但当时传来的可能只是伎乐的舞具而已[5],真正开始传授乐舞恐怕是在至少半个世纪后的推古天皇20年(612),即百济的味摩之归化日本之时,在大和的樱井以伎乐(或称吴乐)的舞蹈和音乐来教授日本青少年之时起。推古天皇二十年夏五月在日本国史中记载道:

……又百济人味摩之归化,曰:学于吴得伎乐舞。则安置樱井而集少年令习伎乐舞。于是真野首弟子,新汉、齐文二人,习之传其舞。此今大市首,辟田首等祖也。[6]

可见至少在五世纪中叶以后日本逐渐开始规模性地接受外来乐舞,并真正进入了一个输入外国音乐的时期。朝鲜的三国乐舞属最早进入日本的外来乐。关于朝鲜的高句丽乐何时传入日本并没有明确的记录,但《日本书纪》天武天皇 12 年(684)明确地记载着在宫廷奏高丽、百济、新罗三国之乐,说明了日朝两国文化交流的史实。

那么,朝鲜三国乐具体有哪些乐器,它们都出自于何处?怎样演奏?它们与当时中国古代史籍中所记载的内容存何关系?对此,再让我们追溯一下记载朝鲜三国历史的《三国史记》,其中关于朝鲜三国的乐器有如下记载:

“玄琴象中国乐部琴而为之……新罗古记云,初晋人以七弦琴送高句丽,丽人虽知其为乐器,而不知其声音及鼓之

之法。购国人能识其音而鼓之者厚赏。时第二相王山岳存其本样，颇改易其法制而造之。"《三国史记》卷32，第338页。

玄琴，作为一件传统乐器至今仍流行于朝鲜，上书中的记载说明玄琴流入朝鲜之初是晋人以中国七弦琴送高丽，第二相王山岳存其样本并将其改制而成的。上记的七弦琴是我们通常所指的七弦古琴还是汉代以来传入中国的箜篌还值得思考。就韩国流传至今的玄琴有柱这一特点来看，更应该接近我国的卧箜篌而非古琴。朝鲜的另一件可称之为国琴的伽倻琴在《三国史记》中道：

"加耶琴亦法中国乐部筝而为之……新罗古记云，加耶国嘉实王见唐之乐器而造之。"

《三国史记》卷32，第339页。

记载中说明朝鲜的伽倻琴，其制作也是仿效中国的古筝，与中国的乐器有着密切的联系。目前在韩国的雅乐中仍然作为旋律乐器的竹制三笛：大笒、中笒、小笒，亦被称作三竹，关于它的制作与调式等问题有如下的解释。

"三竹。亦模仿唐笛而为之者也。……三竹笛有七调。一，平调；二，黄钟调；三，二雅调；四，越调；五，般涉调；六，出调；七，俊调。"《三国史记》卷32，第340页。

上述《三国史记》中所记载的玄琴、伽倻琴及称之为三竹的大笒、中笒、小笒是朝鲜固有的传统乐器，但是它们都模仿中国，尤其是唐代乐器制造而成的。三竹中所使用的七调，其中的平

调、黄钟调、越调及般涉调等至少是唐宫廷俗乐二十八调中使用过的。也就是说朝鲜三国时期演奏音乐的基本乐器、乐调等深受中国大陆影响,这一点显而易见。

三国时代的朝鲜音乐深受六朝、隋的影响。在隋初的七部伎中高丽乐有十四种乐器,它们是:弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、但鼓、贝等(《隋书》卷15,音乐下)。这些乐器除了桃皮筚篥在材料的运用上与当时的中国不同外,其他的乐器都来自中国。但是在朝鲜三国乐中仍然保留着自我民族风格的乐曲,特别是新罗乐中的伽倻琴(十二弦)、大笒、中笒、小笒(六孔的横笛),高句丽乐中的有玄琴等乐器,当时已经具有浓郁的民族风格。

二、高丽朝时期的音乐

如果说上述的史料证明隋唐时期曾出现以高丽乐为主体的朝鲜与中国进行的频繁交流的话,那么实际上两国在宫廷,即政府间的交流于唐后的宋朝达到了一个巅峰。也就是说朝鲜的高丽朝(918－1392)与中国的交流得到了进一步的扩大。尤其是十二世纪初宋徽宗赠送给高丽朝的大晟雅乐(第16代睿宗九年,1114)成了朝鲜历史中的一大重要的记事。这是一个以大量的输入我国的轩架乐器、登歌、佾舞形式的雅乐以及唐代传入朝鲜的乐器、乐曲等所形成的宫廷俗乐,它们与朝鲜三国所传承下来的朝鲜固有的俗乐——乡乐相融合,构建成高丽朝庞大的祭祀乐和燕飨乐。

以下就朝鲜史料《高丽史》中所出现的例证来看看当时宋朝对高丽朝所输入的登歌、轩架乐器、佾舞以及流传于这一时代的唐乐的具体事例。

1),登歌乐器:编钟正声一十六颗、中声一十二颗……编磬正声一十六枚、中声一十二枚……一弦、三弦、五弦、七弦、九弦各二面、瑟二面、篪中正声各二……笛中正声各二管……箫中正声各二管、巢笙中正声各二攒……和笙中正声各二攒、埙中正声各二枚……搏拊各二面……柷一只……敔一只。(《高丽史》乐一·雅乐,卷七十,411页)

2),轩架乐器:编钟九架每架正声一十六颗、中声一十二颗……编磬九架每架正声一十六枚、中声一十二枚……一弦五面、三弦一十三面、五弦一十三面、七弦一十六面、九弦一十六面、瑟四十二面……篪中正声各二十四管……笛中正声各二十四管……箫中正声各二十二管、巢笙中正声各二十一攒……竽笙中正声各一十五攒、埙中正声各一十四枚、晋鼓一面、云凤鼓一、鼓竿一、牌金立鼓二座、座全立鼓一面、鼓一面、应鼓一面……柷一只、敔一只……鼓二面、铙铃二柄、双头铎二柄、金錞二只、金钲二面。(《高丽史》卷七十,442页)

登歌是在堂上由歌生来演唱,置以管弦为中心的伴奏乐器,而堂下则是以金、石、木类的打击乐器为主体的轩架乐器。堂上登歌、堂下轩架的形式被严格地用于雅乐之中,它担当着文庙、宗庙及宫中的祭祀礼仪及宴飨礼仪的角色。这一文化的形式与制度完全沿用了中国的体制。

3),佾舞:佾舞主要用于文庙(孔庙)与宗庙的祭祀礼仪,这是起源于我国周代,至宋朝与大晟乐一起传入朝鲜的。佾舞抑或称作八佾,舞者八行八列64人的舞蹈。八佾为其最高的等级形式,只用于天子(皇帝),而诸侯(王)用六佾(48人),卿大夫(大臣)用四佾(32人)……,适应于明确的等级制度。朝鲜李朝时期被中国称之为王,因此只能用六佾,即48人的佾舞。《高丽史·

乐一》中有着明确而详细的记载。

佾舞分为文舞与武舞。文舞者左手拿籥(三孔短笛),右手拿翟(长的羽毛)。而武舞者左手拿干(木制的斧),右手拿戚(木制的五角形盾)。文武舞者手拿干与戚合着拍子互相抨击如战状。雅乐的演奏形式:登歌乐用于阶上,轩架乐用于阶下,而佾舞则用于两阶之中的庭院。

4),俗乐是由舞(乐官与妓女共演)与歌唱构成的。高丽朝的俗乐分为三个部分:唐乐、高丽俗乐(即乡乐)与新罗、百济、高句丽的三国俗乐。唐乐是新罗统一之时(九世纪初)由唐传入的俗乐。但是实际上高丽朝的唐乐只是名义而已,其实际内容是中国宋代的教坊俗乐与词乐的合体。中国的宋教坊乐主要是以女性乐人所演奏的俗乐,它继承了唐的教坊乐体制。《宋史·职官志四》中教坊的条:"掌宴乐阅习,以待宴享用之",这一俗乐用法直接对朝鲜产生影响。在高丽朝这一时期,唐乐、乡乐和三国乐中所用的乐器与乐曲曲名可从《高丽史·乐志》中作表1的罗列。

从表1中我们可以得知,其中唐乐有47首,而高丽朝宫廷的乡乐与三国俗乐相加也只有45曲,当时的唐乐在朝鲜宫廷中占据了俗乐的一半以上,可见高丽朝宫廷中唐乐的重要地位。上述唐乐中所用的乐器并不是编钟、编磬、鼓类以及柷、敔之类的雅乐器,而是常用于教坊中的琵琶、笛、杖鼓、教坊鼓等俗乐器,这也成为高丽朝宫廷将这些在中国宫廷中用于宴乐的乐器直接输入宫廷的佐证。不仅如此,大晟雅乐也同样,其内容直接来自于中国宋朝,使用方法也同中国一致,以下对宋代的雅乐形态作表2的列述。

表1　高丽朝的俗乐

体裁	使用乐器	曲目	备考
唐乐	方响铁十六、洞箫孔八、笛孔八、篳篥孔九、琵琶弦四、牙筝弦七、大筝弦十五、杖鼓、教坊鼓、拍六枚	献仙桃、寿延长、五羊仙、抛毬乐、莲花台、惜奴娇、万年欢、忆吹箫、洛阳春、月华清、转花枝、感皇恩、醉太平、夏云峰、醉蓬莱、黄河清、还宫乐、清平乐、荔子丹、水龙吟、倾杯乐、金殿乐、安平乐、千秋乐、爱月夜眠迟、惜花春早起、帝台春、风中柳、汉宫春、花心动、雨淋铃、行香子、雨中花、迎春乐、浪淘沙、御街行、西江月、游月宫、少年游、桂花香、庆金枝、百实粧、满朝欢、天下乐、感恩多、临江仙、解佩	计47曲
俗乐	玄琴弦六、琵琶弦五、篳篥孔七、杖鼓牙六枚、伽倻琴弦十二、舞鼓、稽琴弦二、大笒孔十二、中笒孔十二、小笒孔七、拍六枚、舞碍有装饰	舞鼓、动动、无碍、西京、大同江五冠山、月精花、长湍、金刚城、定山、伐谷鸟、元兴、阳州、长生浦、丛石亭、居士恋、处荣、沙里花、长严、济为宝、安东紫青、松杉、礼成江、冬柏木、寒松亭、郑瓜亭、风入松、夜深词、翰林别曲三藏、蛇龙、紫霞洞	其中绝大部分运用方言歌词 计32曲
新罗 百济 高句丽		东京、木州、余那山、长汉城、利见台。禅云山、无等山、方等山、井邑、智异山。来远城、延阳、溟州	歌词皆地方语 计13曲

表2 《宋史·乐志》中所见的雅乐形态

时代	体裁 场所	乐器与舞器	用法
宋朝	登歌 堂上 轩架 堂下	具备所有的八音类乐器。登歌以弦乐为主,轩架乐则以打击乐为主。	孔庙、宗庙所用的祭祀乐、朝会中所用的宴飨乐
	八佾 庭上	用轩架乐(乐悬)的文武二舞,各64人的队舞。文舞左手拿籥右手拿翟;武舞左手拿干右手拿戚。	祭祀乐、宴飨乐

三、对中国音乐文化的接纳及其历史变迁

以上将朝鲜宫廷音乐的形成,其传统乐乐器的来源以及高丽朝时期的雅乐与中国宋朝宫廷同类音乐体裁作了史料性的比照,判明朝鲜宫廷乐受到中国音乐的深刻影响。即便是朝鲜早期的乡乐中的三弦、三竹类乐器都是模仿中国的相类乐器制作而成的。高丽朝更是直接引进中国乐的高潮时期,表1唐乐曲47首中"抛毬乐、万年欢、清平乐、倾杯乐、金殿乐、千秋乐、帝台春、西江月、天下乐、感恩多、临江仙"11曲出现于唐崔令钦的《教坊记》曲目之列,而水龙吟、惜奴娇、洛阳春等曲目都为唐代的著名的代表性曲目,显而易见这些唐乐是直接从唐宫廷俗乐中借鉴而来的。另外,高丽朝的雅乐更是由宋徽宗赠送的,从其登歌、轩架乐和佾舞的形式来看,如上所述完全同中国一致。这种全面、毫无选择地接受中国文化,以中国文化为自我文化的接受态度与东亚的日本有着很大的不同(7)。它与明代越南对中国文化的输入形态却有着惊人的相似之处。对中国音乐文化的这种接受态度与中朝两国在文化性格、地理位置以及两国间的国际交往,都有着密不可分的关系。以下就以雅乐这一体裁为例来剖析朝鲜接受中国音乐特征的历史成因。

雅乐与其说是一种音乐体裁，不如说是宫廷政治的附庸，为一种祭祀礼仪之乐，是衬托“礼”的依存之物。雅乐不是艺术，而是“礼”的附属品。中国的礼乐文化从周朝开始在几千年的历史文化中扮演着烘托皇帝威力、维持宫廷政权的文化附庸的角色。而带有这样性质的中国礼乐文化传到邻国的朝鲜、越南时与他们的既存文化的价值体系不相矛盾。也就是说对于这些政权的支配者来说，中国体系化了的儒教礼仪不仅丰富、强化了它们的自我文化，对政权的巩固也具有正面意义。这一点日本也不例外。中国的雅乐内容没有传到日本，但其名称及概念却被完整的传入。奈良朝以来雅乐起到了夸示皇权、宫廷威力的作用，这一点同朝鲜和越南的情况相似。

中国与朝鲜的国境以内陆相连，两国间的接触、文化交流有着悠久的历史。从汉、魏至隋、唐两国间争端不断。唐高宗(650－683在位)时占领过高句丽，新罗也曾是唐代的册封国。唐末中原之乱，高句丽的国君独立。长兴中(930－933)高丽朝的太祖王建(高丽朝的首任国王)向后唐朝贡[8]，太祖十五年(932)接受后唐的册封，翌年停止了自己的年号，使用后唐的年号，直至宋代。在使用后晋、后周的年号的同时，接受唐的册封。从十世纪上半叶起向中国派遣使节，五代至宋向中国朝贡方物，特别是九世纪后半叶频繁地向宋朝贡[9]。宋赵匡胤即位后，高丽尊崇宋，接受宋的册封、臣礼，迎来了宋代文物、礼仪及宫廷文化等的大量输入时期。光宗王九年(957)导入中国的科举制度，进而选送优秀的学生到中国的国子监深造。宋太宗即位(976)时，选出了优秀的学生金行成送往中国的国子监；雍熙三年(986)崔罕、王彬也被送往宋的国子监；淳化三年(992)王彬与崔罕获进士，进而在宋分别获得了仕郎与守秘书省校书郎官位，之后衣锦还乡这在《宋史》中有着详细的记载[10]。成宗(981－997)之时，朝鲜更是改用中国风格的官号，地方行政也一改旧习，引进中国

的制度。因此,可以说高丽朝的初期(至成宗朝),在接受中国的册封制度的同时,开放性地接受和导入宋的文化和行政制度,建立起了高丽朝的文化基础。与明代的越南情形相类似,中国的文化在当时的东亚诸国占据了优势地位,在政治及社会方面,尤其对与内陆相连的朝鲜与越南形成了较强的压力。在强大的儒教思想的包容下,宫廷音乐已经成了政治的一个部分,它往往成为维护国家安定、显示王权威力的一种工具。在导入宫廷制度之际,音乐便作为宫廷文化"场"的合力的一份子进行着互动。

朝鲜在大量融入外来文化的同时,自身的文化也在不断地成长、壮大,与外来文化一起随着时间的推移发生着变迁。如前所述,高丽朝的宫廷中大致可以列出三种音乐样式:即朝鲜固有的传统俗乐——乡乐;中国唐传来的俗乐——唐乐;和宋传来的大晟雅乐。这三个乐种到了十四世纪末的李朝迎来了宫廷乐的巨大变迁。特别是李朝第四代世宗莊王(1418 - 1450 年在位)时,宫廷上演了由朴堧自制的朝鲜雅乐,其内容三个部分组成:1,朝鲜固有的传统古乐(新罗时期传承下来的古乐)。2,中国宋代传入的大晟乐,及由他自己研究唐的雅乐制度,综合了本国乐律所作的宫廷雅乐,产生了数百乐人的大规模礼乐[11]。到了第九代成宗康靖王(1469 - 1494 在位)之时妓乐开始出现在宫廷乐之中。第十代燕山君(1494 - 1506 在位)时,妓乐达到盛行之势,规模也大幅度地扩大,妓女成了雅乐宴舞中的主角。外来乐与本国固有的传统乐逐渐难以分解、走向一体化,将近一个世纪的激烈变迁妓舞已完全地被融入了宫廷乐舞之中。由高丽朝所形成的宫廷宴礼乐的唐乐、大晟雅乐和乡乐在经历了李朝(1392 - 1910)的前期至后期的五百年间,三乐的比例发生了显著的变化。具体来说李朝的前期仍然以唐乐和雅乐为主体,但是到了第九代的成宗康靖王之时,占据了整体仪式乐半数以上的雅乐被废除,取而代之的是唐乐。乡乐被确立为终曲的罢宴乐。由此,乡乐曲

逐渐地得到了复苏与扩大,出现了与唐乐抗衡之势。接着从纯祖二十八年(1827)至高宗朝(1863 - 1907)约半个世纪间,唐曲急剧减少,而乡乐却得到了长足的发展。在李朝的五百年间,乡乐由微弱的势力逐渐达到宫廷乐的主角地位,摘取了一千年以来唐乐长期占据的霸主之座。这一文化现象揭示出朝鲜民族在接受外来文化过程中逐渐由弱变强,同化了强势的异文化并最终将这些外来文化变为自我文化的一部分,并迎来了朝鲜民族文化的开花期。

本文为 1997 年大阪大学文学部博士论文中的一部分摘录

— 注 —

(1) 参见张师勋,《韩国的传统音乐》(金忠铉译),成甲书房,1984 年,35 - 37 页。

(2) 《后汉书》卷 115,东夷传,288 页,上海古籍出版社,1986 年。

(3) 《魏书》卷 100,高句丽条,155 页,上海古籍出版社,1986 年。

(4) 钦明天皇 15 年(554)二月,"百济遣下部杆率将军三贵。上部奈率物部乌等乞救兵。仍贡德率东城子莫古。代前番奈率东城子言。五经博士王柳贵代固德马丁安。僧云惠等九人代僧道深等七人。别奉敕贡易博士施德王道良。历博士固德王保孙。医博士奈率王有棱陀。采药师施德潘量丰。固德丁有陀。乐人施德三斤。季德已麻次。季德进奴。对德进陀。借依请代之。"《日本书纪》卷 19,东京:吉川弘文馆 1961 年。

(5) 在《新撰姓氏录》卷 18 在京诸番下德和药使主条中载:"和药使主,出自吴国主照渊孙智聪也……持内外典药书、明堂图等百六十四卷、佛像一躯,伎乐调度一具等入朝……及伎乐一具,今在东大寺也"。精兴社,1981 年。

(6)《日本书纪》卷20,东京:吉川弘文馆1961年。

(7) 参见赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》,2004年,上海音乐学院出版社。

(8) 参见《宋史》卷487,高丽条。

(9) 参见《宋史》卷487,高丽条。

(10) 参见《宋史》卷487,高丽条。

(11) 参见田边尚雄,《朝鲜·中国音乐调查纪行》,东洋音乐书选11,音乐之友社。

第五辑

越南宫廷音乐的历史

越南宫廷乐采访录

越南的宫廷乐，特别是传统雅乐，从演奏理论、乐器、演奏形态到社会功能等几乎全面接受、导入中国明代宫廷乐体制。但几百年来随着历史的变迁已逐渐地越南化并融入了越南传统文化之中。但是，几世纪来的王朝更替、近代的法国殖民化、以及越南战争等等，宫廷乐的外部又受到了很大的冲击。1945 年越南民主共和国成立后，宫廷体制从这个社会中消失了。越南的政治、经济环境亦发生了巨大的变化，尤其是 1986 年经济的刷新政策被制定以来，经济发展已成为越南举国上下不可阻挡的潮流。在这种形势下，残存下来的宫廷乐几乎成了专供外国观光者领略越南传统文化的展示品，同时其内部亦不可避免地发生着种种变衍。因此，作为一种历史文化，抢救、复兴濒临衰亡的宫廷乐已成了今天越南政府不容忽视的一件大事。但是囿于经济和技术力量等方面的原因，越南政府期盼着国外的友好援助。

去年，受联合国教科文组织(UNISCO)的委托，以日本茶水女子大学德丸吉彦教授为代表，会同大阪大学山口修教授和他们各自的 4 位博士课程研究生、巴黎大学名誉教授陈文溪(法籍越南

人),3 位越南社会、文化、历史问题的专家以及越南文化艺术研究所所长,顺化史迹保护中心所长和该政府文化要人等 15 人,于去年 5 月组成“越南雅乐研究会”。我作为其中的一员在作了好几个月的史籍调查和整理研究后,于今年 4 月又对越南宫廷乐作了为期两周的实地调查。这次调查是从越南北部的首都河内开始到中部古城顺化,经其邻城岘港,最后抵达南部的胡志明市(旧称西贡)[见右地图]。调查的对象主要是围绕着阮朝首都现顺化而展开。下面就自己在越南的所见所闻作一介绍。

印度支那半岛的越南是一个狭长形的国家,首都河内与南方重要都市胡志明市相距 1700 多公里。南北经济、文化上的差异明显。历史文化则比较集中于中部古城顺化,那儿至今保存着比较完整的阮朝宫殿建筑。由于战争的破坏以及越南亚热带季风气候的气温高、湿度大,历史文物易于被自然腐蚀等原因,越南政府于 1975 年设置和成立了“顺化史迹保护中心”,其任务是调

查、修复王宫、王陵以及博物馆等历史遗产，具体地说是修复、还原宫廷留存下来的文物及图片资料。当然，宫廷音乐的复原也是其中的一项。两年前该中心建立了王宫青少年音乐班，直接受宫廷乐长老们的指导。乐班分器乐与声乐两个专业，分别为两年和三年制。1995 年 4 月 17 日上午我们专程去聆听了他们的演出。两个多小时里演了以下几种曲目：

① 宫廷传统乐合奏：所用乐器及其旋律音调和中国南方丝竹乐相近。

② “李”（Ly）：一种由地方民间音乐传入宫廷的声乐曲，带有丰富装饰音，具越南民族风格。

③ 㗰剧（Tuông，读“洞”），越南的一种戏剧，如中国的京剧有脸谱，剧本多以历史故事与民间传说为题材。唱、唸、做、打兼用。

④ 顺化地方歌谣（Ca huè）独唱。

这个王宫青年乐班大约有 20 多人，当天下午又换了一套曲目，穿上正式宫廷服装在王宫的左侧厅为我们表演了比较完整的宫廷乐。这次演出主要采用器乐合奏、独奏及女声独唱的形式，大有宫廷礼仪的气氛，从中还能看出一些越南宫廷乐长老与年青人之间传承的关系。

在顺化，专业的宫廷乐演奏团体有两个。一个是以宫廷老乐人为中心，由 16 人组成的“顺化宫中乐团”。该团主要是以演奏黎朝以来越南传承下来的宫廷古乐。另一个是“顺化传统歌舞艺术团”。该团则将越南传统乐结合民间因素所组成的综合性歌舞艺术团体。这次调查主要是围绕着这两个乐团而进行的。

顺化宫中乐团以演奏宫廷礼仪乐为主，乐队成员至今严格遵循世袭制度。其中 75 岁以上者有 4 人。他们过去曾是宫廷乐人。其中阮继曾是启定（1916 - 1925 年在位）和保大（1926 - 45 年）两皇帝时代的宫中乐人。梦蝶曾于保大皇太后 40 岁生日时

以出色的歌唱而闻名,他们现在是王宫乐青年班及顺化艺术大学传统音乐专业的指导教师。该团为我们作了两次演出。第一次以该团的中心人物7位长老乐人演奏了大乐、小乐、琵琶独奏曲及嘥剧片断等。一个多小时演出后又特地为我们介绍了3件越南宫廷传统乐器:1,鼓(Trông) ;2,腰鼓(Cúi bông);3,古钱串(Sinh tiên)。演奏十分精彩,特别是鼓和古钱串,节奏和音色变化丰富,非常动人。

4月20日下午王宫乐团又在顺化文化信息中心礼堂为我们作了第二次演出。这次16名演员全部登场,穿着正规的礼服,曲目由完整的大乐、小乐到宫廷乐歌"顺化歌谣(Ca hue)"。其中的大乐以鼓吹为主,两支木制大唢呐(Kèn)在左右两鼓(Trông)的伴奏下,一口气吹了3,4分钟,气势宏伟有力,揭开了这场音乐会的序幕。据越南史籍《历朝宪章类志·礼仪志》中记载:帝王驾到时"教坊司设大乐于丹墀之东、鼓乐初发,文武百官各具本爵品、服立于端门外之左右",这样的场面,似乎又形象地浮现在眼前。第二曲是小乐,由13人组成的丝竹乐队演奏,曲名为《十连环》,是一曲越南宫廷传统曲目,有连续演奏十小段乐之意。据陈文溪先生解说,该曲来自中国,后来逐渐越南化了。乐队由琵琶、月琴、弹二(二胡)、弹三(三弦),横笛和若干打击乐器组成,音乐的骨干结构与中国江南乐性格相类同,其柔和优美与大乐的性格截然不同。此外,印象较深的是声乐顺化歌谣(Ca huè)。这是顺化地区的民谣被宫廷吸纳后所形成的音乐体裁。歌曲在唱法上尤如其民族乐器独弦琴一样,强调装饰性的颤音,音调柔美惆怅,很具民族特色.

"顺化传统歌舞艺术团"历史较长,被公认为继承着10世纪前黎(Tíen Le)王朝的传统。19世纪上半叶的明命(Minh Mang)时代,乐团拥有舞蹈、雅乐及室内乐3个完整的组成部分,乐人、舞者达到381人之多。进入本世纪后在启定皇帝及皇后的援助

下得以保持和发展。1970 年,此团曾在大阪亚洲万国博览会上表演。乐团的现名是 1975 年由地方政府同文化局所确定的。该团在 1975 -1990 年间没有什么活动和发展。1990 年后获地方政府的认可开始恢复活动。1992 年在顺化法国节的演出中大获成功,现在主要是面向外国观众公演。去年 7 月在东京举行的“东京之夏音乐节”中代表越南赴日公演。现有团员 36 名,其中舞蹈演员 18 名、乐队队员 10 名(其中声乐 2 名)。4 月 18 日晚上我们观看了该团的演出。其曲目大致与我去年 7 月在东京看到的相同。它与王宫乐团相比,风格上有很大不同。首先其演出规模大,一般都以历史传说、民间故事为台本,歌、舞、器乐一体化的综合性艺术特性很明显。华丽的服饰、金属般的伴奏乐声时而出现,给人以宫廷乐现代化及娱乐性的印象。

这次在顺化集中观看了多场宫廷乐的演出,就其目前使用的乐器大致可归纳为以下 10 余件,它们是:

1,琵琶(dàn ty bà);2,月琴(dàn nguyêt);3,二胡(dàn nhi);4,三弦(dàn tam);5,筝(dàn tranh);6,腰鼓(Cái bông);7,板鼓(Trông ban);8,鼓(Trông);9,三音锣(tam ám ta);10,古钱串(Sinh tiên);11,横笛(sao);12,独弦琴(dàn dôc huyên);13,唢呐(Kèn);14,钹(chap choa);15,木鱼(mo sung trau);16 笙(sênh)

其中第 12 件乐器独弦琴虽在宫廷乐中并不使用,但它是越南目前十分盛行的传统民间乐器。

有关乐谱的问题,现在越南普遍使用五线谱。但过去,特别是宫廷乐所使用的则是由中国传去的工尺谱,4 月 19 日我们参观了一所由青年夫妇经营管理的乐器博物馆,亲眼目睹了由越南人抄写的工尺谱,但问在场的越南音乐工作者,他们都已不识此种谱式了。

传统音乐的生存随着社会的激剧变化已不可能不发生相应的变化。尤其是失去了宫廷土壤的越南宫廷乐,政府乏力在经济

上又无力给予资助,因此只能自寻出路。目前在经济上,他们主要依赖外国观光者演出而获取收入。顺化宁静的香江每晚青年女艺人们穿着漂亮的民族服装在船上为游客唱民谣(称为水上舟游乐)。高级饭店里也常有宫廷传统乐的演出,游客只要付钱便可以穿着宫廷古装用餐,乐人们则在你的周围奏乐。在顺化的王宫,河内的文庙(孔庙),胡志明市的法式饭店,都能见到传统民族乐舞。宫廷乐也好,民族乐也好,几乎都已成为越南民族色彩的旅游商品。因此,现今所演奏的宫廷乐,其种类、样式等究竟是何时,以及它是怎样发生这些变化的,都难以知晓,特别是现在离开宫廷的宫廷乐将以什么形式求得生存,这已成了一个显在的问题。

越南宫廷乐脱离宫廷脉络而走向舞台,看来这是条必由之路。但作为历史文化如何以其原貌展示于众,将是一件十分艰难和有意义的工作。

原载《音乐艺术》1995年第4期

历史上的越南宫廷乐

从越南初期宫廷乐的组织机构、乐种来看,它们受中国宫廷文化的影响之深是显而易见的[1]。越南与中国相邻,历史交往悠久。史籍记载越南古称交阯,唐前隶属中国,五代时独立为国。越南的前称"安南",始见于唐调露元年(679),因安南都护府(今越南北部)的设置而初出。北宋开宝三年(990)其王被封为安南郡王。南宋淳熙元年(1174)当其王被改封为安南国王后,即称安南国。"越南"之名是约七个世纪后的阮朝嘉隆帝于1802年即位后才开始酝酿,于翌年即清嘉庆八年(1803)才正式使用的。中越两国之间的宫廷交往有朝贡、馈赠、使节往来等。但是中国宫廷音乐究竟于何时被引入越南,史籍中没有明确记载。所能见到的较早记录是:绍平四年(1437)越南宫廷模仿中国明朝的乐制制定宫廷雅乐[2]。因此,至少从15世纪上半叶起越南宫廷就已经开始引进中国宫廷乐制了。下面就以越南史料为主对19世纪上半叶以前越南历史上的宫廷乐作一介绍和阐释。在进入正题前,先谈一下越南现存的史料方面的情况。

19世纪上半叶前越南的文献都是用汉字记载的。当19世纪

后半叶起文字由汉字改革为罗马字体系的现代越南文后汉字文献就十分有限了。又由于这些文献都属一般史籍,有关宫廷乐的记载便更少见。目前所知,最早提到宫廷乐的史书是成书于14世纪的《安南志略》。其次是成书于18、19世纪的《大越史记全书》、《历朝宪章类志》、《雨中随笔》、《大南会典事例》《大南实录》等。

一、宫廷乐的乐种

从越南的文献中能见到的宫廷乐乐种主要有:雅乐(nha nhac)、大乐(dai nhac)、小乐(tieu nhac)、细乐(te nhac)、军乐(quan nhac)、女乐(nu nhac)等。其中有直接传自中国的,也有与其本国音乐相融汇的。

1,雅乐

在越南文献中雅乐有两个含义:a,乐种;b,掌管宫廷乐的机构。越南雅乐的演奏形式为堂上乐与堂下乐及文武佾舞,系15世纪导入中国明朝的宫廷音乐制度而形成。据《大越史记全书》记载:

> "绍平四年(1437)……卤薄司同监兼知典事梁登进新乐,仿明朝制为之。初登与阮荐奉定雅乐,其堂上之乐则有八声。悬大鼓、编磬、编钟,设琴瑟、笙箫、管龠、柷敔、埙篪之类。堂下之乐则有悬方响、笙篌、琵琶、管鼓、管笛之类"[3]。

这段文字记述了兼管卤薄司与知典事的梁登与阮荐一起制定雅乐的情况。所使用的乐队则吸收了中国雅乐堂上坐奏、堂下立奏的形式。乐器名也全部来自中国,八类(八声、八音)乐器齐

全。但是,越南初期的雅乐是否就按堂上、堂下二部付诸实施,则还不能肯定。在上面所提到的文献中几乎很少提到雅乐的演奏场所。所能见到的只一处,即在《大南会典事例·礼部》卷七十六中,那是皇子、皇孙、诸公于堂上,尊人们于堂下所进行的皇太子册封礼。但当时雅乐却并没有在堂上或堂下演出,而安排在庭院中进行。

从1437年初见的雅乐记录,经过了约400年而进入阮朝,有关雅乐的乐队编制可以通过《大南会典事例·礼部》中的音乐、乐器的条目而见到,载有:"板鼓1、琵琶1、月琴1、二弦1、笛2、三音1、拍钱1。"由此可知19世纪前半的雅乐较之初期的雅乐在规模上已大大缩小了。特别是具有象征意义的钟磬类雅乐器似乎都消失了。但事实上,仅仅由丝竹乐器构成的8人乐队是很难体现出宫廷的仪式性的。因而这些钟、磬类的打击乐器至少到19世纪初期还是存在于雅乐队之中的,如"乐悬"这样的乐队便是。在上述史书有所记的"乐悬一部",其乐器有:"建鼓1、鎛钟1、特磬1、编钟12、编磬12、搏拊1、柷1、鼓1、琴2、瑟2、排箫2、笛2、竹2、埙2、篪2、拍板2。"以打击乐为主的乐悬专用于仪式乐,在宫廷雅乐中打击乐器被广泛使用是显而易见的。19世纪后半叶成书的大部史籍《大南实录》,于明命十三年(1832)的申定朝贺仪章中记有"雅乐一部",其乐队乐器包括:"特钟1、特磬1、编钟12、编磬12、建鼓2、柷1、敔1、搏拊2、琴4、瑟4、排箫2、箫2、笙2、埙2、篪2、拍板2。"形成52人的庞大编制(《大南实录·正编第二纪》卷七十八,2530页)。

关于雅乐的演奏,在该书同年春的条目中有如下记载:"御陞宝座,大乐止,奏履平之章、先起镈钟三声、次举柷三声。雅乐合奏,歌声歌乐章曲终……乐止,擽敔三声,次举特磬三声,后百官排班排齐。"这说明在仪式乐中打击乐是不可缺少的组成部分。

越南雅乐用于四季的祭礼和郊庙以及朝会、宴飨、册封、军礼

等仪式,在各种宫廷仪式乐中起着很重要的作用。关于雅乐的曲目,现今能见到的只有用于《文光之曲》和《休明之曲》两首。常朝礼和正旦礼的《文光之曲》用于皇帝驾到之时;《休明之曲》则用于皇帝退朝之时(《历朝宪章类志》卷二十二,120－126 页)。但此两曲究竟是纯器乐曲还是兼有声乐,史籍中没有明确记载。

2,大乐

大乐一词初见于14 世纪成书的《安南志略》。在该书的"风俗"篇记有丧仪中唯国主(皇帝)方可使用大乐,宗室贵族只能在祭祀时用之。其乐器有:"饭士鼓、筚篥、小管、小钹、大鼓"。从乐器上来看,大乐以打击乐、管乐器为主的鼓吹乐性格很明显,而这一特征至少保持到 19 世纪。《大南会典事例》中多处直接记有鼓吹大乐的字样。其礼部、音乐的大乐乐器有鼓 20、鸣箭 8、钩角 4、钞锣 4、大钞 4、海螺 2 的记载。这些乐器除种类发生了变化外其鼓吹乐的特色依然如故。1995 年 4 月笔者参加了对越南宫廷乐的实地调查,在顺化王宫长老乐人们的演奏中,大乐是以 ken(唢呐)和 trong(鼓)为中心的。从传承至今的现代越南大乐来看,乐器的种类虽然发生了变化,但大音量、鼓吹乐这一特征仍保持着历史的一贯性(4)。

大乐常设于教坊司或同文、雅乐二署,用于朝会、郊祀、宴飨、册封、耕耤等礼仪活动。在 10 世纪前期的越南史籍,特别是礼仪篇中能常见到。其具体的例子如:

"仪卫司设遮盖册玺黄伞于册玺案之左右,教坊司设大乐于丹墀之东,鼓乐初发,文武百官各具本爵品,服立于端门之左右"。

(《历朝宪章类志》卷二十四,35 页)。册封仪式由教坊司或

同雅乐二署于宫殿的丹墀之东西设大乐，这在当时的文献中多处可见。此外，皇子即位受禅仪及正旦礼时亦有教坊司于丹墀的左右（东西）设大乐和韶乐的记载（同前，卷二十二，122页）。

但是“大乐”一词在中国于10世纪左右的辽代文献中就已出现，指部分唐代宴乐。到宋代，大乐也被称作雅乐。但在明代的耕精、大朝、大飨、册封、颁诏等仪式活动中，都是中和韶乐用于殿内、大乐用于殿外的丹陛（丹墀）。因此，中和韶乐（亦称殿中韶乐）和丹陛大乐便成了宫廷仪式乐的室内和室外两个组成部分，其所使用的乐器也有明显的区别（《明史·乐一》1506页）。这种用法一直延续到清朝，《大清会典·乐部》（康熙）中的乐器图也对中和韶乐与丹陛文乐作了明确区分。

乐器，随着时代的变迁多少发生着变化。但是，大乐以鼓、吹类乐器为中心这一特点是一贯的。（大乐）作为卤簿仪仗乐亦常被称作仪仗大乐。由此可以判明越南大乐与中国明朝大乐不但在用法上相一致，而且在音乐性格上（室外、鼓吹乐）也基本一样。

3，小乐

小乐一词始见于《安南志回答》中带风俗》篇的“丧制”。该书记载：

> “贵族、平民皆可用小乐。其乐器有琴、筝、琵琶、七弦、双弦、笙、笛、箫、管。”（第31页）

从乐器来看与大乐不同，以管弦乐为主是其特征。其乐曲有《南天乐》、《玉楼青》、《踏青游》、《梦游仙》、《更漏长》等。其歌词

> “或用土语，为诗赋乐谱，便于歌吟，欢乐愁怨，一寓其情，此其国俗云”（《安南志略·风俗》第31页）。

细读这段文字与曲名可以知道:小乐是一种很富感情的艺术音乐,它不仅用于丧制礼仪中,也是在当时贵族平民间流行的一种俗乐。

但是,从19世纪《大南会典事例》的卷帙众多的《礼部》中可以看到,小乐在宫廷仪式音乐中也扮演着十分重要的角色。请看表1,其中的数字是从该书的《礼部》中提取出的宫廷礼仪乐出现率。从中可见小乐与雅乐、大乐相比出现频度虽然较少,但它同样用于郊祀、颁诏、朝会、册封等仪式中,与大乐、雅乐一起扮演着礼仪乐的角色。小乐在宫廷室内(厅内)与大乐、雅乐等交替演奏的同时,作为仪仗乐也在室外进行。《大南实录·正编第二记》卷一、4767页中有"绍治元年(1841)制大驾卤簿……大乐二部,小乐一部"的记载。其实小乐用于大朝、常朝、大祀等仪式场面的情境在文献中是屡屡出现[5]。但是19世纪的小乐用的是哪些乐器?《大南会典事例》的有关章节中完全没有提到。《大南实录》中除提到过一次外没有其它的纪录。

表1 《大南会典事例》的礼部中所见宫迁乐乐名的出现数

礼仪等的种类 \ 乐种		雅乐	大乐	小乐	细乐	军乐	女乐
卷69	五拜礼						1
卷70	朝会　元旦节	1					
	圣寿节			1			4
卷71	常朝	1		1			
	乐悬	2		3			1
卷72	朝会仪注　御前三大节	1	3	1			
	万寿大庆节	8	4	1			
	慈宫三大节	1		1			1

（续表1）

礼仪等的种类 \ 乐种		雅乐	大乐	小乐	细乐	军乐	女乐
卷73	登光仪注	6	6	8			
卷74	晋尊仪注	6					
卷75	皇太后御新宫	4					
卷76	册封　册立	1					
	皇太子	1	3	3			
	册封官阶	2					1
	皇子皇亲	4					
卷80	授辰　颁朔	6			1		
	迎春	6					
卷81	耕耤典礼	10	2	1	2		
卷86	大祀	1	2	2		2	
卷94	南郊大祀仪注	12	6		1	2	
	社稷坛仪注	12	2	4			
卷95	列庙飨谒仪注	3					
	诞辰仪注	2					
	历代帝王朝仪注	6					
	文圣庙仪注	6					
卷99	音乐　乐章				3		
	乐器	2	6		4		
卷107	科举	4	2	6			
卷114	军礼	2	3				
	颁诏	6		5			
	出现数合计	114	41	34	14	4	7

在中国，小乐作为礼仪乐最早见于儒教经典中燕乐的场面。“小乐正立于西阶东，乃歌鹿鸣三终。”（《十三经注疏·仪礼》2231 页）。这里的“小乐正”，即乐师之意。（疏曰：“小乐正乐师也者，诸侯谓之小乐正，天子谓之乐师。”）而“鹿鸣”是指《诗经》中的“小雅”，即雅乐的曲目。可见在燕礼时小乐是咏唱雅乐的。

小乐到了唐代于宫廷和民间均可见到。白居易有《南园试小乐》的诗篇，诗中写的是由几个人组成的小乐队在作者的院子里试乐的情景。在银子（乐器）的伴奏中唱着王维的《渭城》曲，“高调管色吹银子，慢拽歌词唱渭城”。可见小乐也演唱（奏）当时流行的乐曲。在五代花蕊夫人的《宫词》中也曾提到小乐，“梨园弟子簇池头，小乐携来候宴游”。可见这种小乐是由宫廷中的梨园弟子演奏，目的是为宴游助兴。

由此可以判明，小乐在中国有礼仪乐和俗乐两种用法。而这两种用法在越南的不同历史时期也分别可见。但是中国的小乐是以什么形式传到越南的？在中国 18、19 世纪的越南小乐究竟使用哪些乐器？文献中无迹可寻。不过越南早期小乐中所使用的乐器都沿用中国的乐器名。中国的音乐通过乐器一并被带进越南这是完全可能并合乎情理的。

4，细乐

又称丝竹细乐，用于宫廷多种礼仪。最常见的是每年春秋二季于帝王庙奏六乐、舞八佾，并用丝竹细乐歌颂先辈之美。其曲目用“徽”以示对先王敬意。春秋二季的文庙（孔庙）用六佾，丝竹细乐的曲目则用“文”。每年仲夏之季于先农坛祭祀仪礼时与鼓乐并奏。这些是细乐用于郊祀的例子。常朝仪时只用细乐；大朝仪时则与大乐同奏（《大南会典事例·礼部》卷七十一，15 页）。但是细乐的乐队编制和所用乐器等不见文字记载。只是

在明命九年(1828)南郊坛时有"东西设丝竹细乐各一部,用小候队今改为和声署,乐工每部八人。"(《大南会典事例·礼部》卷九十九,36页)的记录。

在中国,细乐一词于南宋时已见诸史籍。指一种器乐合奏的民间俗乐,其使用非常广泛。所使用的乐器与教坊大乐不同,不用鼓类和头管、琵琶、筝等乐器,"每以箫管、笙、篆、稽琴、方响之类合动"(《都城纪胜》96页)。这里的"细"是细微,秀丽之意。细乐又称丝竹乐,是江南一带常见的音乐样式。至今上海一带的江南丝竹、福建的南音、云南丽江的白沙细乐等小型的丝竹管弦乐仍很盛行。细乐是怎么从中国传到越南去的,难以查考。但是都用丝竹乐器这一点是完全一致的。

5,军乐

有关军乐的笔录实在是少而又少。皇帝于南郊大祀后回齐宫时与雅乐、大乐、小乐并奏的记载见于《大南会典事例·礼部》卷八十六,94页。可见军乐不只用于军队,亦用于宫廷礼仪。关于乐种所使用的乐器,只有在《大南实录》明命二十一年(1840)镇西五营兵仗的条中有以下的记载:

> "每营各给五行旗一副……木攀鼓各四,何寄只五六队者折半,酌给战鼓、铜征、铜钞锣、铜磬、黄铜传声、黄铜钱、黄铜掌号、鸣茄角,鸣声等项"。(《正编第二纪》卷二六五,4634页。)

这里,虽然没有明确说是军乐器,但都是配给军队用以鼓壮军威的鼓、锣、号、角等大音量的吹打乐器。

6,女乐

女乐一词较集中地出现在《大南会典事例·礼部》中。女乐是朝会、五拜礼、皇帝生日以及册封皇贵妃礼时所用的音乐。寿礼、五拜礼结束后皇帝回宫,公主、宫宾及女官们举行驾礼时用女乐。女乐作为朝会的一种也用于登歌。在慈寿宫女乐排列成行举行登歌的例子并不鲜见[6]。这是宴飨时所唱奏的乐歌。但是女乐作为宫廷俗乐常遭反对。《大南实录》中有这样的记载:“公曰,古人作乐如此,所以动天地感鬼神,令庙享循俗用女乐、徘优之类甚无谓。”庙享中由徘优、女乐的演奏而遭到了非难。其实,女乐的登歌因轻慢亵渎之嫌于明命七年(1826)和十三年二次遭禁止[7]。女乐隶属小候队,作为娱乐活动,五飨庙、正旦礼、端阳节的前夜亦常出演,但女乐使用什么乐器及演出规模等则不详。

在中国,女乐一词早见于春秋战国时的文献,是指女性乐人或一种娱乐性乃至淫乐性的俗乐。有关女乐的详情请参阅拙文《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍—试析女乐》(《音乐艺术》1995 年第 3 期)。女乐在明代的宫廷朝会,皇后册封,天子纳后等仪式中常被使用。这一情况与越南十分一致,可以推测女乐乃是在明代两国宫廷往来交流之际由中土传到越南的。

以上对越南文献中记述的宫廷乐作了分析、归纳。总之,在宫廷仪式乐中雅乐出现的频度最高。从表 1 可以知道它与大乐、小乐等一起在宫廷所有的礼仪乐中发挥着重要的作用,如果把宫廷礼仪分作郊祀、尝帝与一般朝会、宴飨,即祭祀乐与宫廷宴乐两大类来看:雅乐、大乐、小乐、细乐、军乐主要是作为祭祀乐而被集中使用;而女乐则常常作为俗乐被用于宴饮及娱乐。

二、宫廷乐的组织

文献中能见到的与宫廷相关的机构有教坊(giao phuong)、同文、雅乐署(Dons van Nha nhac thu)、小候队(tieu Rau doi)、和声署(Hoa thanh thu)、清平署(Thanh binh thu)等。

1,教坊

越南的教坊一词李朝(1009 - 1224)的文献中便已出现。当时有宋人道士直接在越南宫廷教歌舞、戏弄。其曲目《八段锦》直至19世纪还保留在越南教坊中(《雨中随笔·乐辨》32页)。早期的教坊以歌舞、戏弄为主,尤其在洪德间(1470 - 1487)教坊与隶属太常、专习宫廷礼仪乐的同文、雅乐二署分道而行。两乐"雅俗秩然、不相参杂(《雨中随笔·乐辨》)。但是到了一个世纪后的光兴之初(16世纪后半),宫廷礼仪乐便走向了衰弱,乐人散失不齐。与此相反的是教坊乐却盛行一时,并越界跨入礼仪乐的领地。《雨巾随笔·乐辨》中记有:教坊乐"大行于世,郊庙朝贺下及民间享神,比比皆然"。从19世纪成书的史籍特别是礼仪篇看,教坊乐已堂堂然地跻身于礼仪乐的行列。

教坊除演奏仪式乐外,如前所述还有中国传来的歌舞、戏弄。其实从唐、宋以来有挽歌和扮戏两类乐种传入越南教坊。挽歌于每年盂兰节(农历七月十五)由丧家们集会而歌唱。这种丧歌到了景兴(1740 - 1780)中挽歌者亦杂用扮戏,成了一种哀伤的歌舞乐。教坊在这种歌舞乐中所使用的乐器有:"长筑、竹笛、腰鼓、带琴、荻鼓(《雨中随笔·乐辨》)。"显然,教坊在演奏雅乐,大乐等礼仪乐时是采用另外一组乐器的。这里教坊的礼仪乐与歌舞俗乐的两种功能同时并存也是一大特点。

2,同文、雅乐署

作为音乐机关于洪德(1470－1487)年间被设立,并隶属太常。《雨中随笔·乐辨》中载:

> "先朝洪德间……如讲求中州声律,被之国音,分为同文、雅乐二署。同文主于音律,而雅乐则以人声为尚,皆太常僚属(31页)。"

上文中"中州"指的是中国,即当时是追求中国的声律,并以此为国乐。这种音乐又分别以器乐(同文)与人声(雅乐)来担当。实际上这种分管担当于一个世纪后发生了变化。上书同节中还写道:

> "光兴(1578)以来,同文、雅乐所用,有仰天大鼓、大吹、金、竹诸吹、龙笙龙拍、三、四、七、九、十五弦、琴、笛、管、单面鼓、薄嗓、金漆鼓、串钱拍之类。"

这里没有明确这些乐器属于同文署还是雅乐署。但在同时期成书的《大南会典事例》中的乐器条目里出现了雅乐一部的完整乐队编制。这里是二署功能转换还是雅乐署在演奏器乐的同时又有歌队?但雅乐署至少是有乐队的。

越南雅乐既作为乐种又作为音乐机关,它与宫廷礼仪乐息息相关。光兴之初同文、雅乐二署只用于郊天和朝贺大礼。后来几乎同教坊一起包揽了宫廷所有的仪式乐。但是同文、雅乐作为音乐机构是怎样来各司其职的?特别是同文署的存在形式,史籍中却莫衷一是,它们往往以同一功能、同一形式出现。

3,小侯队

小侯队属礼部,作为宫廷乐的机关,前文"细乐"的项目中"明命九年细乐的乐工由小侯队改为和声署"中提及过,即明命九年以前细乐是由小侯队来担当的。不过由小侯队负责细乐的记载恐怕就这么一处。一般都视之为女乐的演出机关。明命三年(1822)礼部的大朝、常朝的仪注记载:

> "命礼部遴择小侯各队,谁是年高知音乐者,管率小侯女队演习娴熟,候奉升歌。"(《大南实录·正编第二纪》卷十三,1604 页)。

这里的"小侯女队"指的是女性演奏者,即女乐。"升歌"是用于皇帝朝会,即在皇帝前面演出的"登歌"。"小侯各队"即由多组的女性演员分开来演奏丝竹细乐和登歌。前述明命九年细乐的条目中小侯队被换成和声署,文献中没有说明其替换的原因和理由。但是小侯女乐的俗乐性格显然是不适合庄严的礼仪场合的。到 19 世纪初,女乐的登歌也遭停演。明命十三年(1832)"庙殿同尊务要十分静肃,嗣凡诸礼节停止女乐登歌,其原额小侯女队可削之"(《大南实录·正编第二纪》卷八十七,2658 页)。这里既强调了庙殿礼仪应庄严、肃静,又对女乐登歌下了禁令,同时小侯女乐的组织亦被废止。这显然是由于女乐不是一种朴素、严肃音乐的缘故。而从史籍记载来看,细乐一般都发挥着郊祀乐的作用。小侯女队因不能完成这一庄严使命而遭排斥,无疑同女乐的性格是有直接关系的。

小侯女乐除了登歌外还于正旦节、端阳节及奏秋祭礼的前夜作为娱乐而演出。对此,《大南实录》明命三年的列庙五飨乐章的条目及明命七年(同书卷四十二)中都有记载。关于小侯

女乐的演唱方法,《大南实录,正编第二纪》卷十四载:"帝谓礼部曰,小候歌唱近于戏。"(1621 页)。这是一种接近于戏剧的演唱法,无疑还带有热情的表演。其不适用于祭祀礼仪也有其必然内因。

4,和声署

作为音乐机关,前述明命九年开始由和声署担当细乐已略有涉及。但是,和声署担当细乐乐工的记载于上记史书的别处没再出现,而"和声署具雅乐"多处可见。因此,和声署应是宫廷中同时掌管雅乐和细乐的机关。但是在飨礼、朝会时丝竹细乐同雅乐同时演奏时,和声署的任务是承担雅乐器演奏,明命十二年(1831)庙飨礼乐有:

> "列庙庭前左右陈设乐悬全副,继以丝竹乐部,仍照每副遴和声署六人,具衣帽充司钟司磬,奏乐每一章则先起镈钟三声,既举乐则以编钟编磬和诸丝竹曲,终则击特磬三声以止之"(《大南实录·正编第二纪》卷七十四,2450 页)。

这里选出和声署 6 人来担当乐悬雅乐器。其演奏的最初、最后及中间(雅乐乐章)一直司掌着打击乐器。中间有细乐曲,但奏者并未指明是和声署乐工。相同的记录于同书明命十年中也能见到。

和声署于嗣德十八年(1865)起改为乐正队(《大南实录·正编第六纪》卷一)。但其更名的理由以及乐正队与小侯队究竟有什么不同等,均未见说明。

5,清平署

主要是管理宗庙祭祀时所举行文武八佾舞的机关。明命十

二年(1831),庙飨礼乐・音乐三,乐舞中载有:

> "飨礼太庙……世庙均用八佾文舞武舞,每一部遴清平署充舞师二人,舞生六十四人各具衣帽舞器;武用干戚,文用羽籥,分立于乐悬之次,东西相向。"(《大南实录・正编第二纪》卷七十四,2451页)。

此处所记述的是由中国传来的八佾舞。从中可见清平署是管理舞师、舞生及舞器的机关。其实清平署也是训练舞佾、合唱团的机关。在大型郊祀,朝贺时,即大规模的仪式活动时,若舞者不够可向全国募集。清平署有多组,是宫廷仪式乐活动中最大的职能机构。明命十七年(1836)的郊庙、飨祀及朝贺的条目中记着:

> "清平署原额一二三三队并南义平富等省唱儿四十八,原隶清平署三队,请应留额有缺者所管增募,务足一百五十人……大礼期请由礼部照数咨,摘在京诸营卫兵知歌曲者,交清平署预先演习,以充舞份,事已回伍。"(《大南实录・正编第二纪》卷一七二,3946页)。

清平署管理舞师、舞生及舞器,同时也还负责训练少年合唱队和舞佾。此处说有3个队,其实还有第4个队。上书明命十一年的社郊条载:由清葩(地名)的20名成员与原来的歌工50人组织成4个队,其中选出一名"随干"带领大家进京在清平署的训练下于宗庙举行八佾舞。他们可以免去身税和兵徭。

清平署在承担礼仪乐的同时,又将其娱乐职能与百戏一起同日而演,明命二十一年有"帝幸正楼观百戏……又命清平署及北圻歌工、镇西镇静等乐工于水棚演歌唱三日,使民观看"的记载(《大南实录・正编第二纪》卷二一一,4565页)。

本文的主要内容基本叙述到此。正如本文开头所言,由于文献中有关音乐方面的记述稀少,因而不明确的地方还是不少。特别是音乐机构,如雅乐它明明是一个仪礼乐的机构,但教坊、和声署、小侯队、清平署等却都与之相关。而且,同文、雅乐署、教坊都有演奏大乐的记录。清平署按理说是以舞佾为中心的严肃的仪礼机构,却也演出娱乐乐。这些暧昧、混沌不清之处很多。这一切都将成为将来的研究课题。

在对越南宫廷乐的研究中,值得一提的是法籍越南学者陈文溪(TRAN Van Khe)的 *La musique Vieltnamienne traditionnelle*《越南传统音乐》1962 年,Paris(下称陈文))。该书将越南传统音乐按历史阶段加以划分,从宫廷到民间、从乐器到乐律等多侧面地进行论述,被认为是越南音乐历史研究中最有价值的专著。但是,本文是以十九世纪前半叶以越南史料为基础,焦点集中于论述越南宫廷乐的乐种与音乐机关。拙文与陈文所论述的内容与方向有很多不同。关于宫廷乐乐种与机关,本文所引用的史料有很多为陈文所未涉及。例如,有关雅乐乐队的重要史料《大南实录》明命十三年的"雅乐一部"(它记述了"乐悬"类乐器是由 52 人构成的大编制),陈文中没有涉及,而只列举了《大南会典事例礼部》中的"雅乐一部"(以丝竹乐为中心的八人乐队)。这就会对 19 世纪前半叶越南雅乐的认识不够全面。对于雅乐器,本文主张《大南实录》明命十三年所记录"雅乐一部"的雅乐器中应该有打击乐器,即应该包含乐悬中的乐器。中国的雅乐是堂上登歌、堂下乐悬文舞八佾的程式,即乐悬是雅乐中不可缺少的部分。越南的乐悬同样也用于雅乐,奏雅乐乐章时用乐悬就是有力的铁证。关于雅乐的编制陈文只以 8 个人的丝竹乐编制,显然不够完整。而对于军乐,陈文竟只字未提。本文通过对《大南实录》的查考,列举出了军队用的乐器,虽不能说这就是越南军乐器的全部,但是至少集中了战鼓及以铜管乐为中心的 9 种吹、打乐器。

对此作为军乐来认识是没有问题的。此外，有关宫廷乐的组织机关，如小侯队、和声署、清平署等陈文中也没有论及。因此，至少本文对陈文有关宫廷乐的部分有着补充修正的意义。

原载《音乐艺术》1996年第1期

—— 注 ——

(1) 参见《明史》卷321，1974年北京，中华书局，第8309页。

(2) 见《大越史记全书》卷11，第600页。

(3) 同注(2)。

(4) 参见赵维平，《越南宫廷乐采访录》，载《音乐艺术》1995年第4期。

(5)《大南会典事例》(礼部)。

a.“御驾卤簿……乐工舞生具旄节舞器，乐工具小乐各恭伫奉”(卷70，第14页)。

b.“登光仪注，雅乐司大乐小乐二部恭候于勤政殿庭”(卷73，第1页)。

c.“常朝，勤政殿警门小乐作奉”(卷71，第6页)等。

(6) a.“慈寿宫侍膳女乐排列登歌”《大南会典事例·礼部》卷99，第36页。

b.“帝亲诣慈寿宫侍膳女乐登歌”《大南实录·正编第二纪》卷186，第4167页。

(7) a.“明命七年，小候女乐登歌至是以其亵慢罢之”。《大南实录·正编第二纪》卷42，第1955页。

b.“明命十三年，罢女乐登歌例帝谓礼部曰递年恭遇”《大南实录·正编第二纪》卷87，第2658页。

【主要参考、引用文献】

· **越南文献**

《安南志略》(十四世纪成立),1964 年翻刻。HUEUY BAN PHIEN DICH SU-LIEU VIET-NAMVIEN DAI-HOC.

《大越史记全书》(18 世纪成立),1986 年翻刻,东京,东京大学东洋文化研究所。

潘辉注(编),《历朝宪章杂志》(19 世纪前半成立),写本,东京东洋文库所藏。

范廷琥著,《雨中随笔》(19 世纪前半成立),1992 年翻刻,台湾学生书局。

《大南会典事例》(19 世纪后半成立)木刻版,奈良天理天学所藏。

《大南实录》(19 世纪后半成立)影印,庆应义塾大学刊行。

Tran Van Khe *La ruusipue vietnamienne traditionttelle*, 1962, Paris Presses Universitaire de France.

· **中国文献**

张廷玉等编,《明史》(乐一)清代成书,1974 年,北京中华书局。

脱脱等编,《宋史》(乐部)元代成书,1975 年,北京中华书局。

灌圃耐得翁著,《都城纪胜》13 世纪成书,1956 年,上海古典文学出版社。

《十三经注疏》,嘉庆二十(1816)年重刊宋本,影印,台湾大化书局。

《全唐书》,1992 年,北京中华书局。

佐久节译,《白乐天全诗集》1987 年,东京诚进社。

从中越音乐的比较看越南宫廷音乐初期史的形成

内容提要:越南宫廷乐的初期史是怎样形成的?当时受到中国多大程度的影响?产生了怎样的历史结果等在东方音乐史上是值得探究的课题。对此,本文以中越两国同类的音乐乐种的比较、研究为切口,通过越南宫廷乐的形成来看越南在接纳中国音乐中的文化触变(acculturation)现象。

关键词:越南宫廷音乐;雅乐;大乐;小乐;细乐;女乐;文化触变

引　言

中国在文化上从汉代经隋唐至清朝的两千年的历史期间,对东亚的日本、朝鲜、越南、琉球等国和地区产生过强烈的影响。追溯这段历史,可以看到这些周边诸国和地区在接受中国文化并变衍为自身文化的过程中,因时代、地区的不同构成的文化形态也是不同的。奈良平安时期的日本在接受唐乐

时总是带着自己的选择,通过过滤使其日本化。雅乐,女乐和踏歌等音乐样式以不同的方式传入日本,但其内容以及使用目的很快发生变异,并离开中国原貌,溶入日本的文化体系中去了[1]。

这里让我们再来看看越南的情况。越南从15世纪初期的黎朝(1428-1789)至19世纪中叶的阮朝(1802-1945)有组织地输入中国明朝的宫廷音乐,对其初期宫廷乐的形成产生了十分重要的影响。那么当时的越南是以什么姿态、形式来接受中国音乐的呢?对此想先对越南在以上这一时期出现的宫廷音乐的乐种——雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐与中国的同名乐种作具体的比较研究,确认其受中国音乐影响的状况,然后对其音乐文化形成的原因再作文化背景的探索。

一、关于音乐的乐种

关于从15世纪到19世纪在越南宫廷音乐史上有那些音乐乐种、音乐机构以及乐器编成等问题,拙文《历史上的越南宫廷乐》(《音乐艺术》1996年第1期)已作了初步的基础调查。下面基于这一调查,首先将它们与中国诸同名乐的乐种作一对比研究。

(1) 雅乐

在中国"雅乐"一词于周朝就已出现,指太古时祭祀巫术的一种歌舞乐。孔子尊称舜帝的古乐为"韶乐",周文王、武王之乐为"雅正之乐"以此排斥俗乐的郑声为开始的狭义雅乐是一种基于儒教的礼乐思想,祭祀天地宗庙之乐。到了战国时期(公元前5-3世纪)礼乐思想得到了更进一步的发展,雅乐的形式也渐趋完整、定型。有了祭祀祖先的庙祭乐;祭祀天地山川之神的郊祀

乐;仪礼飨宴的宴飨乐。演奏形态上有了堂上登歌和堂下乐悬。舞,则有文舞和武舞的八佾舞等一定的形式。雅乐的乐器则以金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音来分类。初期的雅乐器有钟、磬、琴、瑟、箫、笙、篪、龠、埙、柷、敔、搏、拊、建鼓、应鼓等。春秋战国时代的雅乐歌词中诗经的风、雅、颂,特别是大雅、小雅和颂的部分常被使用。中国的雅乐在从周到清为止的几千年的宫廷文化中扮演了重要的角色。但在这漫长的历史时期随着王朝的盛衰雅乐也相应地出现兴盛衰落的变迁。周代以后雅乐的又一个高潮是唐朝,出现了祖孝孙(? -628?)等的宫调理论(七声十二律八十四调),制定了十二和(予和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、舒和、太和、休和、正和、承和)雅乐,管弦的合奏及文、武佾舞。它对中国后世的宫廷乐起到了示范的作用外,同时对东亚诸国也产生了极大的影响。

在越南,雅乐一词于汉苍皇帝绍成二年(1402)初出于正史。《大越史记全书》载:“造雅乐,以文官子为经纬郎,武官子为整顿郎,习文武舞”(上,481 页)。无疑,这里出现的雅乐以及与此相关的文武舞是来自中国的术语。同书在这条记事出现后 30 年的昭平四年(1437)又较详细地记载了越南宫廷从中国明朝导入雅乐制度和使用乐器及演奏形态等情况。(2)

下面以表 1 整理显示越南黎朝出现的乐器都来自于中国。把他们同明朝洪武元年(1368)的例子相比,乐器数虽然没有明确的记载,但中国古代八音类的乐器都已囊括于此。它们与明朝的雅乐器基本是一致的,演奏形态也说得很明确。其乐器的分配是:

表1　越南黎朝·阮朝与中国明朝的雅乐比较

	中国明朝的雅乐	越南黎朝·阮朝的雅乐
乐器	洪武元(1368)年郊丘庙社:编钟16、编磬16、琴4、瑟4、搏拊4、柷敔各1、埙4、篪4、箫8、笙8、笛4、应鼓1、歌工12。(七年复增)龠4、凤笙4、埙用6、搏拊用2、共72人。《明史》乐一	编钟、编磬、琴瑟、柷敔、埙、篪、箫笙、管龠、管笛、大鼓、管鼓、琵琶、方响、箜篌。《大越史记全书》绍平4(1437)年 明命十三(1832)年,搏钟1、特磬1、编钟12、编磬12、建鼓2、柷1、敔1、搏拊2、琴4、瑟4、排箫2、箫2、笙2、埙2、拍板2。《大南实录》
形式		堂上之乐、堂下之乐
佾舞	文舞、武舞	文舞、武舞
歌(乐章)	广和、中和、太和、肃和、凝和、寿和、豫和、熙和、雍和、安和、时和、永和(《明史》洪武元1368年) 始平、景平、咸平、寿平、嘉平、雍平、熙平、太平、安平、佑平、中平、广平、时平、贞平、凝平、肃平、永平、景平、凝平、太平、清平、禧平、成平、开平、保平。(《清史稿》顺治帝(在位1643~1661)	三大节:履平、萧平、庆平、恰平、和平、隆平 大宴:保诚、天成、允成、美成、庆成 传胪:履平、萧平、和平、允平、阐平 郊祀:安成、肇成、登成、美成、瑞成、永成、允成、禧成、佑成、庆成 庙飨、肇庙、太庙:咸河、嘉河、祥和、豫河、宁和、美和、肃和、安和、雍和 社稷坛:延丰、绥丰、磁丰、茂丰、和丰、裕丰、庆丰 帝王庙:景徽、延徽、宗徽、安徽、明徽、寿徽 文庙:景文、昭文、懿文、显文、炳文、徽文 文武八佾:保成、平成、允成、肇成、庆成 大庆节:崇庆、集庆、彰庆、保庆、成庆 御殿:元寿、禎寿、永寿、嘉寿、熙寿、显寿、绥寿 大宴日:景福、弘福、纯福、崇福、衍福 南郊坛:显成、景成、安成、嘉成、美成、瑞成、永成、绥成、佑成 列庙乐:嘉和、美和、萧和 款奉:履平、萧平、庆平、怡平、熙平、咸平、允平、阐平、隆平、顺平、和平 万寿大庆节日大宴日:凝禧、繁禧、纯禧、嘉禧、延禧 颁朔:履平、萧平、咸平、顺平 《大南会典事例》卷九十九·音乐

堂上之乐：大鼓、编磬、编钟、琴、瑟、笙、箫、柷、敔、埙、篪。

堂下之乐：方响、笙、箜篌、琵琶、管鼓、管笛。

这些雅乐器大都留传到19世纪。阮朝的正史《大南实录》中记有"雅乐一部"的乐器编成（明命十三［1832］年的申定朝贺仪章）。它们被列于表1中的右侧，把它同黎朝初朝的雅乐器相对照，发现四百年间的乐器基本承袭旧乐而没有什么变化。

在以上的《大越史记全书》中，有"…习文武舞（汉苍绍成二年）"的记载。但因为记录黎朝的史料过于稀少，关于当时文武佾舞具体是怎么进行的不很清楚。我们只能将视线下移，看看19世纪后半成书并记录阮朝制度的《大南会典事例》。在此书的礼部中能看到几条相关的记录：

大宴奉御升座奏保成之章乐舞生具武舞冠服舞于戚（礼部，卷九十九音乐，第3页）

同书的下一页中：

回宫奏庆成之章　舞生具文舞冠服舞羽龠　（第4页）

这里出现的文武舞显然指中国周代时的"六代之舞"也就是周代用于宗庙的舞乐。其中的文舞，如前所述左手拿龠，右手拿翟（羽）；武舞则左手拿干（木制的斧），右手拿戚（木制的盾）。在中国这种文武舞到了明的洪武年间表现如下：

文武两舞，武舞士三十二人，左干右戚，四行，行八人。舞作发扬蹈历坐作击刺之状，舞师两人执旌以引之；文舞士三十二人，左龠右翟，四行，行八人，舞作进退舒徐揖让升降之状，

舞师两人翿以引之。(《明史》乐一,卷六十一,1507 页)

显然,这与以上越南文献中出现的文武舞的形式是一致的,它无疑是在吸收中国雅乐器、乐制的同时导入的。

在雅乐中用来歌颂祖先、天子颂词的“乐章”,它在历代的雅乐发展中始终没有中断过。早期的“六代之乐”(云门、咸池、大韶、大夏、大濩、大武)曾开中国古代雅乐之先河。秦、汉以降,历代开国之初的雅乐,因在宗庙之乐中不能歌颂前代的功德,故而产生了雅乐乐章的创作。唐武德九年(626)祖孝孙等所制定的新的大规模的雅乐,谓之“十二和乐”;玄宗开元六年(718)又新增三和,从而迎来了中国雅乐的巅峰时期,史称“开元雅乐”。唐“十五和乐”的雅乐乐章为后世奉作典范。五代又作“十二顺”(昭顺、宁顺、肃顺、感顺、治顺、忠顺、康顺、温顺、礼顺、禋顺、福顺);北宋又作“十二安”(高安、静安、理安、嘉安、隆安、正安、和安、顺安、良安、永安、丰安、禧安)。乾德元年(963)大安、保安、庆安、咸安、祟安、广安、文安、普安等被正式选定。到了元代,太祖成吉思汗(1206 - 1228 在位)基本沿用前代西夏的雅乐。忽必烈(1260 - 1294 在位)时才创造了元代的新雅乐曲“十三成”(来成、开成、武成、文成、弼成、协成、明成、熙成、威成、肃成、嘉成、顺成、丰成)。此后,除明朝有“十二和”,清代有“二十五平”曲(见表 1)外,还有郊庙、社稷以及“历代王庙乐”“文庙乐”“先农坛乐”等。雅乐的这些“乐章”对越南产生了强烈的影响。如表 1 所示,越南文献《大高会典事例》“礼部”中的平、成、丰、徽、文、庆、寿、福、和、禧等雅乐乐章(曲),可以断定它们都是当时随雅乐器等一同被引入的。

(2) 大乐

在中国,大乐一词初出于 10 世纪前后辽代的史籍。在唐代

指宫廷宴乐，即二部伎中的坐部伎。它是由五代晋的宫廷传至辽的宫廷的。《辽史》中有如下的记载：

> 辽国大乐，晋代所传。杂礼虽见坐部乐工左右各一百二人，盖亦以景云遗工充坐部；其坐、立部乐，自唐已亡，可考者唯景云四部乐舞而已。（卷五十四，886 页）

这里的“景云四部”是指唐张文收所作坐部伎中的宴乐四部，即《景云乐》《庆善乐》《破阵乐》《承天乐》，所使用的乐器有“玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、筚篥、箫、铜钹、长笛、短笛、毛员鼓、连鼗鼓、贝”（《辽史》卷五十四，887－888 页）。可见是以弦乐器为中心，包含管乐、打击乐的大编制乐队。关于乐调，则是承袭郑译（540－591）从西域苏祇婆那里学来的七旦中的四旦，即：娑陀力、鸡识、沙识、般涉。因此中国早期的大乐指的便是唐代的宫廷宴乐。到了宋朝，大乐才逐渐指雅乐。这一点可从《宋史》以下数事中得到明确：

> 元丰三年（1080）五月，诏秘书监致仕刘几赴详定议乐，以礼部侍郎致仕范镇与几参考得失。而几亦请今命杨杰同议，且请如景佑故事，择人修制大乐。（卷一二八，2981 页）
>
> 国朝大乐所立曲名，各有成宪，不相淆杂，所以重正名也。故庙室之乐皆以‘大’名之。（卷一二八，2991 页）
>
> 今所造大乐，远稽古制，不应杂以郑、卫。（卷一二八，3001 页）

这里的大乐显然指的是重正名而区别于郑、卫俗乐的雅乐。因而到明代，大乐便在宫廷礼乐中扮演了重要的角色。在宫廷的

先蚕、耕籍、朝会、册封、宴飨、军礼等仪式中,殿内举行中和韶乐,殿外则在丹陛(亦称丹墀)举行大乐。中和韶乐(亦称殿中韶乐)与丹陛大乐在不同的仪式中被采用和上演于室内及室外,它们使用的乐器各不相同。洪武三年(1370)丹陛大乐所用的乐器有"箫四、笙四、箜篌四、方响四、头管四、龙笛四、琵琶四、纂六、杖鼓二十四、大鼓二、板二",六十二人的编制。距此23年后的洪武二十六年(1393),丹陛大乐所用的乐器为:"戏竹二、箫十二、笙十二、笛十二、头管十二、纂八、琵琶八、二十弦八、方响二、鼓二、拍板八、杖鼓十二"(《明史》卷六十一,1506页)编制扩大为98人。除编制外,与辽代的大乐不同的是,明朝的大乐已变成以鼓吹类乐器为中心了。从当时的文献中可以看到,除了"仪仗大乐"外,其他大乐常被称作"鼓吹大乐"。大乐这样的用法一直持续到清朝,《大清会典》康熙·乐部的乐器图中,中和与丹陛的乐器被分开记载。

在越南"大乐"一词产生于何时不很清楚,现在能判明最早出现此词的文献是成书于14世纪初叶的《安南志略》。当时此词除了指皇帝葬礼时所使用的音乐外,也指贵族官僚们在祭祀礼仪中使用的音乐。另外成书于14世纪中叶,有关三个高僧的传记《三祖实录》中有这样一段文字:

> 兴隆十六年戊申,正月初一日。奉命于超类寺,甘露堂嗣法住持。开堂行传之礼列祖位,奏大乐,烧名香。

这是14世纪初兴隆十六年(1308)在超类寺举行佛教法事时奏大乐的例子。这证明了越南初期的大乐不仅为皇帝贵族用于宫廷,也在佛教的寺院中使用。但遗憾的是由于14、15世纪的史料非常稀少,对于音乐的记载更是难以寻觅,当时的大乐究竟是以什么形式以及怎样演奏的不很明确。但有关大乐的乐器在

《安南志略》中有:饭士鼓、筚篥、小管、小钹、大鼓的记载。从这几件乐器中可以看到当时的大乐是以打击乐与管乐器为中心的鼓吹乐。而这一特性至少延续到19世纪上半叶。明命十三年(1832)的申定朝贺仪章中大乐所使用的乐器是:鼓二十、鸣笳八、钩角四、钞锣四、大钞四、海螺二(《大南会典事例》礼部九十九,音乐,35页;《大南实录》卷七十六,正编第二记,2530页中有同样的记录)。这个由42人组成的大乐编制所用的显然是鼓吹类乐器。实际上当时的大乐被直呼为"鼓吹大乐"亦可以在以上史料中多处见到。也就是说越南的大乐,从其初出之时至19世纪中期的500年间,乐器的种类虽然发生了变化,但鼓吹乐这一性格始终没变。

越南的大乐最初用于宫廷仪式或佛教法事。但从19世纪的文献中可见,大乐更多地用于皇帝出入宫廷时的卤簿仪仗乐或朝会、郊祀、宴飨、耕藉、册封等礼仪中。《历朝宪章类志》的礼部中记有,在册封仪式中教坊司设大乐于丹陛的东侧,敲响太鼓,文武百官站在端门左右的各自爵位(卷二十四)。另外在太子即位仪式和元旦式时教坊司在丹陛的左右设大乐和韶乐(同书,卷二十二)。

表2 中越大乐乐器的用法比较

	中国明、清代(丹陛大乐)			越南(丹陛大乐)	
出处	《明史》卷61 洪武3 (1367)	洪武26 (1394)	《大清会典》 卷42	《安南志略》14世纪及之前	《大南实录》 明命13 (1832)年
鼓(打)	杖鼓24 大鼓2 板 2 方响2	12 鼓 2 拍板8 2	1 2 板 2 2 云锣2	饭士鼓 大鼓 小鼓	钞锣 4 鼓 20 大钞 4

续表2

<table>
<tr><th colspan="4">中国明、清代(丹陛大乐)</th><th colspan="2">越南(丹陛大乐)</th></tr>
<tr><td>出处</td><td colspan="2">《明史》卷61
洪武3 (1367) 洪武26 (1394)</td><td>《大清会典》卷42</td><td>《安南志略》14世纪及之前</td><td>《大南实录》明命13(1832)年</td></tr>
<tr><td>吹(管)</td><td>箫 4
笙 4
头管4
龙笛4</td><td>12
12
12
笛 12
戏竹2</td><td>4
管 4
4</td><td>筚篥
小管</td><td>鸣笳 8
角 4
海螺 2</td></tr>
<tr><td>弦(丝)</td><td>筝 6
琵琶4
箜篌4</td><td>8
8
20弦 8</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>用法
辽代
宋代</td><td colspan="3">指唐宫廷宴乐的四部乐
也称宫廷雅乐</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>明代</td><td colspan="3">先蚕、耕藉、朝会、册封、宴飨、军礼等的宫廷仪礼乐与室外仪杖乐</td><td colspan="2">郊祀、耕藉、朝会、册封、宴飨等</td></tr>
</table>

越南的大乐最初是怎么从中国传来的？虽然还不很清楚，但初期的大乐作为礼仪乐从中国传入越南后用于宫廷和寺院中则已十分清楚。中越两国大乐的一个共同特征是用于室外的鼓吹乐（有关乐器及用法归纳于表2）。这里我们看到除了乐器数量比中国的少，种类有些不同外，室外鼓吹乐特征是一致的。在用法上，从黎朝到阮朝的400多年间用于各种礼仪的仪仗乐，显然与中国的用法是一致的，受中国明朝宫廷乐的影响更是不言而喻的。

（3）小乐

越南的小乐一词同大乐一样，早期的记录见于《安南志略》。它也是用于葬礼的音乐，但不论贵族与庶民都能使用。乐器有：琴、筝、琵琶、七弦、双弦、笙、笛、箫管（《安南志略》31页）。从乐器来看与大乐不同的是以丝竹管弦为中心。乐曲有“南天乐”“主楼青”“踏青游”“梦游仙”“更漏长”等。有关歌词“或用土语，为诗赋乐谱，便于歌吟，欢乐愁怨，一寓其情，此其日俗云”（引用同书，同页）。不难看出，当时的小乐是在贵族与庶民间流行的一种俗乐。

但是到了阮朝小乐的俗乐性格被淡化，变成宫廷仪式音乐。在《大南会典事例》的礼部中小乐均被用于郊祀、颁诏、朝会、册封等仪式中，同雅乐、大乐一样扮演着礼仪乐的角色。此外，小乐除了在宫廷室内与雅乐交替演奏外，在室外也与大乐一起扮演着仪仗乐的角色。[3]

在中国，小乐一词由来已久，在儒教的经典解说书《十三经注疏》的燕礼中便有小乐咏唱小雅之曲“鹿鸣”的记载。[4]这表明了中国初期的小乐是一种礼仪乐，但这种特性到唐朝后就消失了，出现了娱乐性的特征，成为一种流行于民间与宫廷的俗乐。[5]

让我们回头来再看看越南的小乐：小乐初见于《安南志略》，该书所涉及的年代是从远古至14世纪初，也就是说越南的小乐至少在14世纪初便已经有了。从时代来看它受中国唐影响的可能性很大。中国唐代的小乐是一种带娱乐性的音乐乐种。这种性格与越南初期小乐的俗乐性是一致的。当时使用的乐器在唐代都有，曲名也很具唐代的特色。其中的《更漏长》是一首在《教坊记》中被作为宫廷乐收入的曲目。因此小乐直接从中国唐代传至越南的可能性非常大。但是从18、19世纪的越南文献来看，小乐已从艺术性的乐种转变为仪式性样式，早期较多的声乐成分

到后来一处都不出现了。相反常在卤薄、仪仗乐中以器乐的面貌出现。故此可以推测黎、阮朝时期的小乐已改变为纯器乐乐种。

（4）细乐

细乐也称丝竹细乐，在越南一般是指一种用于郊庙祭祀和宫廷朝会的礼仪乐，每年春秋二季在帝王庙和文庙举行八佾舞、奏雅乐乐章，同时奏细乐。每年夏天在先农坛举行祭祀礼仪时，也奏细乐和鼓吹乐。而在宫廷的朝会、常朝仪、大朝仪的仪式中细乐也被频繁使用（《大南会典事例・礼部》）。也就是说，细乐在越南作为一种仪式乐的用法是很突出的。至于细乐是用什么乐器以什么形式来演奏的，文献中没有记载。但明命九年（1828）有在南郊坛举行祭礼乐，东西两侧都设有细乐，乐工各 8 人，共 16 人的编制的记载。(6)

在中国细乐也有丝竹细乐之称，即弦乐器与竹类乐器为中心的小型乐队编制，亦称丝竹合奏。细乐一词在南宋（1127—1279）时已经出现，指一种俗乐。所使用的乐器“与教坊大乐不同，不用鼓类和头管、琵琶、筝等乐器，每以箫管、笙、蓁、嵇琴，方响之类合动”（《都城纪胜》96 页）。细乐的“细”有细腻、秀丽之意。宋朝大臣们在酒宴时有“撤女童，去羯鼓，御侍细乐……”（《宣和遗事》上，20 页）的记载。明朝剧作家汤显祖在其《牡丹亭》中记有：

“香霭绣幡幢、细乐风微扬”（魂游，134 页）的词句。细乐的演奏是在“撤去烦躁的女童、羯鼓”以及“在微风中飘摇”中进行的，显示了细乐的优雅和轻柔的特征。另外，南宋时，细乐出现在民间“瓦舍”（南宋时大都会的娱乐场所）（《都城纪胜》），也就是说当时的细乐是民间的娱乐音乐。在宫廷中能看到细乐的例子有明代成书的《续文献通考》“元郊祀天地宗庙，先圣大朝会用雅乐，盖宋徽宗所制大晟乐也，曲宴用细乐、胡乐……”（卷一五三，

乐考,19 页)。这里的曲宴是内宴,即宫廷的宴礼乐细乐与胡乐一起用于宫廷俗乐的例子。细乐除作为俗乐外,还可以看到用于礼仪乐的例子。描写明末弘光(1645 年 1－5 月在位)王朝政治动乱的剧作《桃花扇》中有以下的记载:

内作细乐警跸声介。(卷二,131 页)

明明见崇祯先帝同着周皇后乘舆东行,引导的文开官员都是殉难忠臣,前面奏着细乐,排着仪仗,像个要升天的光景。(引用同页)

这是细乐用于宫廷仪仗乐和礼仪乐的例子。这说明中国细乐在民间和宫廷娱乐与礼仪乐两者俱存。而阮朝,在祭祀礼时,细乐与鼓吹大乐一起交替演奏,明命九年在南郊坛举行郊祀乐时,东西两侧均设细乐等等,通过这些记载,中国明末的演奏样式对越南产生影响的可能性是不能排斥的。

(5)女乐

越南的女乐在文献中集中地出现于阮朝。一般用于宫廷宴飨、登歌等礼仪中,隶属小侯队。寿礼、五拜礼结束后皇帝回到宫廷,在其后接受公主和女官们的贺礼时用女乐。在御前举行登歌,慈寿宫的女乐列队登歌的例子更多处可见。(7)但是由于女乐是一种俗乐,当它被用于礼仪乐,特别是用于郊庙的祭祀乐时曾受到批判。(8)女乐不仅在庙享乐中受到批判,还因轻漫亵渎之嫌而被多次禁止。(9)

在中国女乐一词早在春秋时期的文献中就已出现,它是由女性乐人组成,被视为娱乐性乃至淫乐的一种歌舞乐。到了唐朝亦指内教坊所演的俗乐,(10)这种构造及性格一直延续至清朝。“教坊司女乐”到清顺治十六年(1659)才被废除,由宦官代替。从此

女乐便从中国的历史上消失了。而在越南，女乐一词所能见到较早的记载是嘉隆三年(1804)。因此，中国的女乐于明、清时期传入越南的可能性较大。从明代的史料来看，女乐较多地用于宫廷的朝会、皇后的册封仪、天子的纳后仪等仪式(《明史》礼部)。这与越南阮朝的女乐用法很相近。但是在具体的用法上又有不同的特征。明代的宫廷女乐在继承唐、宋的宴飨、娱乐性用法的同时，也不乏有仪仗乐的用法，《明史》礼部有以下几条记事：

女乐词设监备仪仗及重虐车……兵卫仪仗及女乐前导，出北安门。(卷四十九，1274 页)

至日内官设仪仗，陈女乐于丹陛东西。(卷五十三，1356 页)

是日设御座于宫中，陈仪仗女乐。(卷五十三，1357 页)

凡宴，坤宁宫设仪仗，女乐。(卷五十三，1362 页)

明代结束后，清初有女乐在宴礼中与丹陛大乐一起使用的例子。但在越南方面常见到的是，隶属小侯队的女乐在皇帝面前演登歌。由于这不是一种朴素的、虔静的乐舞，也不适合在公开的场面演出，因此曾被多次禁止。而在中国方面女乐的俗乐性格从春秋战国到唐以至明、清始终存在。当时越南宫廷在接受中国明代宫廷礼仪乐的同时，也接受了中国历史上女乐所留传下来的纯娱乐性的一面，即在后宫或在皇帝面前所表演的愉悦性乐舞。

二、文化受纳的历史背景

以上对越南黎、阮朝宫廷乐乐种在多少程度上受到中国音乐的影响，又怎样溶入自身文化的进程作了一个归纳。但是从汉文所构成的越南史料来看，由于缺乏类似“乐志”那样集中地记述

音乐的章节,有关音乐的记事一般只能在"礼部"或其它的章节中找到。更为遗憾的是,从越南史料的整体来看,由于黎朝(15至18世纪)或更前的史料微乎其微,这对了解越南初期宫廷乐形成的状况带来了极大的不便。但通过笔者以上的归纳和分析,至少越南宫廷乐中的雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐等乐种是直接从中国传来,特别是受明朝的影响,它们的使用方法及各自的性格很明显地与同类的中国宫廷乐是一致的。那么,为什么越南将中国的外来文化就此变为自己的文化呢?特别是黎朝到阮朝期间组织摄取中国明代的文化,并将之逐渐变为自身文化,其原因、理由是什么?为了解明这一问题让我们再一次重温中越两国的关系史。

越南与中国相邻,自古以来就有割不断的关系。越南旧称交址,唐代以前隶属中国,五代晋时独立。安南(越南旧称)一名初见于唐的调露元年(679),即安南都护府设立之年。北宋开宝三年(970)封其王为安南郡王,南宋淳熙元年(1174)又改封其王为安南国王,从此便称之为安南国(11 - 18 世纪自称大越)。越南的国名大约在 7 个世纪后的阮胡嘉隆帝(1802 - 1820 在位)即位的翌年,即中国清 · 嘉庆八年(1803)开始使用此名。安南国从中国五代时分离,独立后,中国历代王朝都有讨还国土的欲望,直至清朝两国间的战争还不断发生,在这期间明代永乐帝(1402 - 1424 在位)时几乎全面支配了越南,并设置了地方官衙,特别是经济、交通、警察以及文化等方面的设施。

明占领越南后采取了同中国国内同样的统治方法,在文化政策上也不例外。在全国各地设置儒教、医学、阴阳学、道纪学、僧网司、道正司、僧会司、道会司等文化机构。同时,普及中国文化、推广中国礼仪,开办学校、实施儒家教育;任用越南人官吏,开设官道、选出优秀的学生送到北京国子监学习。[11]这意味着永乐帝确立了支配地位,是竭力推行其文化政策的一个强硬时期。

历史上的东亚诸国,在文化上受到中国的影响时是依时代、地区的不同而产生出不同的结果的。越南的黎朝接受了中国明代的册封后,几乎全面引入了中国的政治、行政和文化制度,在文化上由于中国方面的压力,越南即使有着自由地将异国文化纳入自身文化的意志,也不得不首先学习、理解和摹仿强大的中华文化。事实上,宫廷文化直接与政治相关,中国的礼、乐(这里以雅乐为中心)广泛地传播于东亚诸国,它与"东亚册封体制"相连,是一种"场力"的运动。在明宫廷乐礼仪化的同时,雅乐、大乐、细乐、女乐等从中国传入。这些音乐在越南宫廷与其说是艺术不如说是礼仪之物,文化上的东西不如说是制度上的东西。"乐"已完全是礼的附属品,艺术性被淡化。14 世纪前在越南史上出现的小乐是一种俗乐,经过了四、五百年后成了阮朝的礼仪乐。这明显是受中国宫廷正统"礼乐"思想的影响。

另外,从儒教的礼乐本质来看,至少它是维持政治、社会安定的一种统治手段。从阮朝制订礼仪乐制度、成立音乐组织以及对音乐乐种的用法中,我们可以看到,当时除了传播者有着强大的外加压力的一面外,接纳者也在适应其内部的结构而积极地引入、吸收优秀的中国文化。

但是越南对于中国文化并不总是划一地采取服从的态度。到唐代受中国的支配,受中国文化的影响之深是可想而知的。时至宋后的元朝则认为"自己要比蒙古人更有中华文明",自己也进入过一个"中国化"的努力时期。到了明朝,在其强大的支配力下"即便战胜了明独立后在抵抗中国压力的同时,将来自己也不得不再走中国化的路"这种想法很普遍。因此当时对明代的文化采取了完全接受的态度。明的法律、制度、汉文、儒教的教养以及宫廷文化成了当时越南的模本。对于中国文化首先是模仿再消化,把异国文化转变为自身文化的受纳姿态成了当时的事实。文献中也常常能看到越南的知识界将中国的制度、文化作为

上等之物来吸收的意识是很明显的。在阮朝“满洲人的清朝不行,还是明代的文化更出色”这种观点不仅在日本、朝鲜很流行,同样在越南反应也很强烈。

在这样的历史背景下,越南在输入中国的仪式制度的同时将明的雅乐、文武八佾、丹陛大乐、中和韶乐以及小乐、细乐、女乐等也作为舶来品一同引进,将这些明的宫廷礼仪乐置于越南宫廷文化之中。

还应该指出的是,越南的宫廷在接纳了中国的音乐,特别是明代的宫廷乐后,经过了200年逐渐消化、成熟迎来了自己的文化的时代。初期来自中国的大乐,到了阮朝只保持了鼓吹乐的特征,其乐器已变得面目全非了。19世纪初期越南的国乐已经成熟,并已十分越南化了。嘉庆八年(1803)在清宫廷演出的安南国乐所使用的乐器是:“丐鼓、丐拍、丐哨二、丐弹弦子、丐弹胡琴、丐弹双韵、丐弹琵琶、丐三音锣各一”(《大清会典事例》卷四一三,乐部)。其中除了丐哨(横笛)、丐弹胡琴(二胡)与丐弹琵琶(琵琶)同中国的乐器有直接的关系外,其称呼形状已发生了变化。越南独特的乐器丐鼓(鼓面蒙皮,虚其另侧,三枝竹杆为架来演奏的)、丐拍(也称拍钱或串钱拍,用铜钱相串的乐器)、丐三音锣(三十音,即以三个钲为一组的打击乐)相互组合,形成当时越南的国乐。另外,宫廷乐的机构也于此时出现向越南化演进的轨迹。关于这一点将在以后再予论述。

以上通过中越两国音乐的比较论述了初期越南宫廷乐形成的过程。由此可以看到,历史上越南在接纳中国文化时的一种受容态度,它与奈良、平安时期的日本有着明显的不同。

原载《音乐艺术》1999年第一期

— 注 —

(1) 参阅金文达:《外国学者对中国古代音乐历史发展的某些误会解》,载《音乐研究》,1998年第2期;《日本雅乐的实质——借唐乐之名,取印度及其他多种音乐之实的一种混合物》,载《音乐研究》,1993年第3期;《日本雅乐的实质一为其中的中国古代失传的乐曲而正名》,载《音乐研究》,1994年第2期;《日本雅乐研究》,载《音乐研究》,1995年第1期;

赶维平:《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍一试析女乐》,载《音乐艺术》,1995年第3期;《奈良、平安期的日本是如何接受、同化中国踏歌的》,载《比较音乐研究》,1997年第1期。

(2) 绍平四年(1437)"……卤簿司同监兼知典事粱登进新乐,仿明朝制为之,初登与阮荐奉定雅乐。其堂上之乐,则悬大鼓、编磬、编钟、设琴、瑟、笙、箫、柷、敔、埙、篪之类。堂下之乐,则悬方响、笙、箜篌、琵琶、管鼓、管笛之类。"《大越史记全书》中,600页。

(3) 绍治元年(1841)"制大驾卤簿……大乐二部,小乐一部"《大南实录》正编第二纪,卷一,4767页。

(4) "小乐正立于西阶东乃歌鹿鸣三终"(《十三经注疏·仪礼》,2231页)。

(5) 参阅拙文《历时上的越南宫廷乐》的小乐条,载《音乐艺术》,1996年第1期。

(6) "明命九年(1828)……南郊坛乐器,第二成东西设丝竹细乐各一部,用小侯队今改为和声署之乐工每部八人。"《大南会典事例》礼部,卷九十九,35页。

(7) 1)"慈寿宫侍膳女乐排列登歌"《大南会典事例》礼部,卷七十,12页。

2)"帝亲诣慈寿宫侍膳女乐登歌"《大南实录》正编第二纪,卷一八六,4167页。

(8) "公曰,古人作乐如此所以动天地感鬼神,今庙享循俗用女乐俳

忧之类，甚无谓…"《大南实录》中正编列传初集卷二，1044页。

(9) 1)"明命七年(1826)，小俟队女乐登歌，至是以其猥亵罢之"《大南实录》正编第二纪，卷四二，1955页。

2)"明命十三年，罢女乐登歌例"《大南实录》正编第二纪，卷八十七，2658页。

(10) 参阅拙文《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍——试析女乐》，《音乐艺术》，1995年第3期。

(11) 1)"永乐九年(1411)四月，今郊州等府已开学校遴选土官子弟及民间俊秀充生员除授教官黎景恂等缘是土人诚恐徒上虚文未见实效乞选老成有学为师范者典教俾其子弟习知中国礼仪以变其夷俗他日亦可得人以资国用。"《明实录》卷一一五，1468页。

2)"永乐十五年(1417)三月，交址北江等州县选贡生员邓得等至京命送国于监进学……"《明实录》卷一八六，1990页。

【主要引用、参考文献】

《安南志原》，法国极东学院订刊，1932年。

《教坊记》，中国戏剧出版社，1995年。

《钦定大清会典》，(光绪，卷四一－四二，乐部)台北，文海出版社，1993年。

《钦定大清会典事例》，台北，启文出版社，1963年

《十三经注疏》，台湾，大化书局，1978年。

《全唐诗》，北京，中华书局，1960年。

《宣和遗事》，《百部丛书集成》所收。

《续文献通考》，台北，文海出版社，1979年。

《都城纪胜》，上海古典文学出版杜，1956年。

《明史》，北京，中华书局，1974年。

《明实录》，台北，中央研究院历史语言研究所，1966年。

《辽史》，北京，中华书局，1974年。

《牡丹亭》，北京，人民文学出版社，1976年。

《桃花扇》，北京，人民文学出版杜，1980年。

黎崱编，《安南志略》，1340年成书，1964年翻刻。

HUE, uy ban phien dich sulieu Viet－nam, Vien Daihoc Hue.
《雨中随笔》，十九世纪上半叶成书，1992 年翻刻，台湾，学生书局。
《大越史记全书》上中下，1479 年－18 世纪末成书。东京大学东洋文化研究所藏，1986 年。
《大南会典事例》，1855 年成书，奈良，天理大学所藏。
《大南实录》（全二十册），1844～1909 年成书，影印，庆应义孰大学 1961—1981 年版。
《历朝宪章类志》，1821 年成书，潘辉注（编），写本，东洋文库藏。

文献史料に見られるベトナム宮廷楽
—19世紀までの若干の史籍の解釈を通じて—

はじめに

一九九四年に発足した「ベトナム雅楽研究会」(1)に参加し、翌年四月にはベトナムのフエに伝承されている宮廷楽の名残りを直接体験したことがきっかけとなって、筆者はベトナム宮廷楽の歴史を研究しはじめた。この点に関しては従来、ベトナム音楽研究上の代表者としてのチャン・ヴァンケー(TRAN Van Khe)がある程度は解明しているとはいえ、未開拓の側面が多く残されているので、それを補い修正する必要がある。そのための研究史料については、漢字文化圏に属していたベトナム内部での漢字による文献が最も重要である。ところが、ベトナムでは十九世紀後半に漢字からローム字への文字改革がはじまったことの影響もあって、残された漢字による文献はごく限られている。しかも、音楽専門の史料はほとんどない。宮廷楽に関する記述が含まれている文献でもっとも古い

のは、現在わかっている限りでは、十四世紀に成立したもの、つまりフエに都と置いた阮朝ベトナム(1802－1945)の記録(末尾の文献番号二－六)は比較的多いのであるが、ハノイに都を置き宮廷音楽が形成された初期の、例えば一三世紀からの陳朝(1225－1400)や十五世紀からの黎朝(1428－1798)などの記録は少ない。

こうした研究上の困難が伴うにしても、従来あまり知られていなかったベトナム宮廷楽の歴史のさまざまな側面をいくらかでも解明してゆくことは可能である。そこで、本稿としては以下の二つの点をめくって検討してみたい。即ち第一に、宮廷楽のジャンルにはどのようなものがあり、それらはどのような楽器編成や音楽様式を持ち、さらに時代とともにどのように変遷したのか。第二に、宮廷楽に関わる音楽の組織、機関はどういう形で存在していたのかということに焦点をあてる。なお、今回の文献研究には、大阪大学の山口修教授、桃木至朗助教授(ベトナム史専攻)のお力添えを受けたので、ここで謝意を表したい。また、貴重な資料を閲覧させていただいた天理大学、京都大学人文科学研究所、大阪大学図書館などの方々にも感謝を申し上げたい。

一　宮廷音楽のジャンル

まず、ベトナム宮廷音楽のジャンルにどのようなものがあったのかを探ってみると、主に雅楽(nha nhac)、大楽(dai nhac)、小楽(tieu nhac)、細楽(te nhac)、軍楽(quan nhac)、女楽(nu nhac)などが挙げられる。次にそれぞれについて判明した範囲で概略を記してみる。

1.1　雅楽(nha nhac)

ベトナムでは雅楽という用語は二つの意味を持っている。

①音楽ジャンル。②宮廷音楽の機関。②については後述する。まず、音楽ジャンルについて解釈してみよう。

ベトナム文献において雅楽という用語は『大越史記全書』(一八世紀に完成した通史)に初出したと考えられる。それは十五世紀中国明代の音楽制度を導入して黎朝ベトナムで作られたものと読みとれる。雅楽の形態としては堂上楽と堂下楽に分けられ、次のように書かれている。

> 紹平四[1437]年…鹵薄司同監兼知典事梁登新進楽、倣明朝制為之。初登与阮薦奉定雅楽、其堂上之楽。則有八声、懸大鼓、編磬、編鐘、設琴瑟、笙簫、管籥、柷敔、塤篪之類。堂下之楽、則有懸方響、笙筌篌、琵琶、管皷、管笛之類。(『大越史記全書』中、600 頁)

即ち、鹵薄司[行幸の行列の役所]同監と知典事[儀式を司る役職]を兼ねて監督していた梁登なる人物が新しい音楽を進め、その際、明朝の制度を導入し、阮薦という人と一緒に雅楽を制定した。楽器は中国古来の分類による八種類(八声・八音)がすべて揃っており、演奏形態として「堂上之楽」と「堂下之楽」が区別された。つまり中国雅楽の堂上登歌と堂下楽懸という演奏形態を輸入したものであろう。

そして一四三七年から約四百年を経た阮朝時代の雅楽の楽器編成については、阮朝の正史に当たる『大南寔録』に、申定朝賀儀章(明命一三[一八三二]年)で「雅楽一部」として「鎛鐘一、特磬一、編鐘一十有二、編磬一十有二、建鼓二、柷一、敔一、搏拊二、琴四、瑟四、排簫二、簫二、笙二、壎二、篪二、拍板二」合計五二人の大編成が規定されたとある。

雅楽は、四季おりおりの祭礼や郊外[天と地の祭り]、あるいは、朝会、宴饗、冊封[諸侯に爵位を与える]、鹵薄儀杖などの儀

式に用いられていた。つまり、郊社祭祀と宮廷儀礼楽の役割をはたしたものと見られる。演奏された曲については、演奏場所、目的によって異なっていた。たとえば明命朝の三大節[正旦節、万寿節、端陽節]では「履平」「蕭平」「慶平」「恰平」「和平」「隆平」を、大宴では「保成」「平成」「允成」「美成」「慶成」「九成」を、郊祀では、「安成」「登成」「美成」「瑞成」「永成」「允成」を、そして廟饗では「咸和」「嘉和」「祥和」「豫和」「寧和」「蕭和」「安和」「雍和」を奏していた(『大南会典事例』巻九九、1~33葉裏)。また、そのほか黎朝では常朝礼と正旦礼で皇帝の到着時に「文光之曲」を奏し、退朝の時には「休明之曲」を奏したことが類書『歴朝憲章類誌』(巻二二、11頁)に見られる。

1.2　大楽(dai nhac)

「大楽」という用語は『安南誌略』巻一、風俗にはじめてみられる。宮廷では葬儀の音楽としては皇帝(国主)のためにしか使われないが、官吏、貴族等に関わる祭祀儀礼の時にも用いた音楽である。使用した楽器は飯士鼓、篳篥、小管、小鈸と大鼓である(31頁)。したがって、大楽というジャンルは打楽器と管楽器を中心とした大音量の鼓吹楽であるという特徴が浮かび上がってくる。このような性格は一九世紀までずっと引きつがれてきた。阮朝史料に「鼓吹大楽」という表現が見られ、明命一三年の申定朝賀儀章の条では、大楽に用いられた楽器が同じように「鼓二十、鳴笳八、銄角四、鈔鑼四、大鈔四、海螺二」の合計四二人の編成となった(『大南会典事例』礼部・音楽、巻九、35葉裏、『大南寔録』正編第二記、巻七六、2530頁)。ここでは楽器の種類は変わったが、依然として鼓吹の大音量という性格としては一貫していることが明らかである。

大楽の使い方については、文献によると主に皇帝が宮廷に出

入りする時の鹵薄楽の役割をはたしていたことが目立つ。朝会、郊祀、宴饗、冊封、耕耤[宗朝に備える穀物を作るために天子が自ら耕す]などの儀礼をおこなう時に演奏され、教坊司あるいは同文雅楽署という機関も設けられていた。このことを裏付ける記述は、『歴朝憲章類誌』礼部などの章節に頻繁に見られる。

1.3 小楽(tieu nhac)

小楽は『安南誌略』の風俗条に記載されている音楽のジャンルで、貴族や庶民を問わず葬儀の時に使われた音楽である。使用する楽器は「琴、箏、琵琶、七絃、双絃、笙、笛、簫管」と書かれている(31 頁)。即ち、大楽と違って絲竹管絃が中心である。楽曲としては「南天楽」「玉楼青」「踏青遊」「夢遊仙」「更漏長」が挙げられている。小楽は純粋な器楽だけではなく、声楽もあった。その歌詞については、「…或用土語、為詩賦楽譜、便於歌吟、歓楽愁怨、一寓其情、此其国俗云」(31 頁)(……ベトナム語を用い、詩を作り、作曲して歌われる。喜びや悲しみの情を一曲に託す。これはわが国の風俗である。)と書かれている。こうしたことから、小楽は情感が豊かで貴族と庶民との間に幅広く流行っていた俗楽でもあったと思われる。

他方、小楽が宮廷儀式音楽としての役割もはたしていたことが『大南会典事例』礼部に記されている。表1はその中から抽出した宮廷音楽諸ジャンルの出現例である。小楽は雅楽、大楽と比べて出現頻度は少ないが、宮廷の庁内(室内)で大楽や雅楽などと交替で儀礼楽の役をはたしていたと同時に、室外の儀杖楽としてもおこなわれた[2]。ただ、小楽がどのような楽器を用いたのかについては『大南会典事例』の礼部、音楽の条では記録されていない。大部の『大南寔録』でも言及していない。

早い時期の俗楽としての小楽の用い方は一九世紀の阮朝に

は見えなくなり、宮廷儀礼楽の役割をはたしていたことが目立つようになる。

1.4 細楽(te nhac)

細楽は絲竹細楽とも称され、郊廟祭祀と宮廷朝会に使われた儀礼楽である。郊廟祭祀とは、毎年春秋に二回帝王と文廟で八佾(文廟では六佾舞)をおこない、雅楽の六つの楽章[雅楽の歌詞]を奏し[3]、絲竹細楽も并用される。また宮廷朝会においては、常朝儀では細楽だけを用い、大朝儀の時には大楽と一緒に奏したことが『大南会典事例』礼部、朝会(巻七一、15 葉表)に記録されている。しかし細楽に用いられた楽器については記述されていない。ただ、明命九(一八二八)年の南郊壇でおこなわれた郊祀楽は東と西の両側に細楽を設け、その楽工の組織はかつての小侯隊から和声署に変わって、東西それぞれ八人、合計十六人の編成になったと思われる[4]。

1.5 軍楽(quan nhac)

軍楽の記事は史書にはごくわずかしか出現していない。皇帝が南郊大祀礼に際して斎宮に戻ったときに雅楽や大楽、小楽と一緒に奏するという記述が見られる(『大南会典事例』礼部、巻八六、12 葉表)。つまり軍楽は軍隊だけに用いられたのではなく、宮廷儀礼にも使われたのである。楽器については『大南寔録』には鎮西五營の兵杖を給うという条(明命二一[一八四0]年)に「木鼙鼓、戦鼓、銅鉦、銅鈔鑼、銅磬、黄銅鈸、黄銅掌號、鳴笳角、鳴声等」と記されている(正編第二紀巻二六五、4634頁)。これらの楽器は軍楽器とはっきり書かれてはいないが、兵營に配備され、軍隊に使われた楽器であることに間違いない。さらに鼓、銅鑼、號、角などの大音量の打、吹楽器がほとん

どであり、軍隊の威力を表す性格が見られる。

表 1『大南会典事例』の礼部に見られる宮廷楽ジャンルの用語の出現数

巻　数	楽種 / 礼儀種類	雅楽	大楽	小楽	細楽	軍楽	女楽
巻69	五拝礼						1
巻70	朝会　元旦節	1					
	聖寿節			1			4
巻71	常朝	1		1			
	楽懸	2		3			1
巻72	朝会儀注　御前三大節	1	3	1			
	万寿大慶節	8	4	1			
	慈宮三大節	1		1			1
巻73	登光儀注	6	6	8			
巻74	晋尊儀注	6					
巻75	皇太后御新宮	4					
巻76	冊封　冊立	1					
	皇太子	1	3	3			
	冊封宮階	2					1
	皇子皇親	4					
巻80	授辰　頒朔	6			1		
	進春	6					
巻81	耕籍典礼	10	2	1	2		
巻86	大祀	1	2	2		2	
巻94	南郊大祀儀注	12	6		1	2	
	社稷壇儀注	12	2	4			
巻95	列廟饗謁儀注	3					
	誕辰儀注	2					
	歴代帝王廟儀注	6					
	文聖廟儀注	6					
巻99	音楽　楽章				3		
	楽器	2	6		4		
巻107	科挙	4	2	6			
巻114	軍礼	2	3				
	頒詔	6		5			
	出現数合計	116	39	37	11	4	8

1.6　女楽(nu nhac)

女楽は、宮廷の饗宴、登歌などに用いられた音楽である。具体的には、寿礼や五拝礼が終って、皇帝が宮廷に戻って公主や宮賓および女官たちから賀礼を受けるときに使われた儀礼楽である。登歌の場合は慈寿宮で女の楽人たちが整列して登歌をすることがよく見られる(5)。しかし、女楽は、性質としては世俗的なもので、儀礼楽、とくに郊廟の祭祀儀礼には相応しくなく、反対する声もよく聞かれたらしい。『大南寔録』に「公曰、古人作楽如此所以動天地感鬼神、今廟享循俗用女楽、俳優之類甚無謂」(正編列傅初集巻二、1004 頁)とあるのは、廟享で俳優に類する人たちによる俗楽の女楽が用いられたことを非難した記事である。実は女楽の登歌は猥褻なものとみなされ、明命七(一八二六)年と一三年の二回にわたって禁止されたことがある(6)。女楽は小候隊に属し、五饗廟や正旦礼や端陽節の前夜でもおこなわれた。しかし、女楽に用いた楽器おとび上演規模などの記録は見出せない。

以上ベトナム文献に見られる宮廷楽の諸ジャンルを検討してみたが、それをまとめてみると、雅楽は宮廷儀式音楽として最も出現頻度の高いもので、大楽や小楽と共に宮廷楽で全体儀礼楽の役割をはたしていたことがわかり、そうした記録の一端を表1に整理した。さらに宮廷儀礼楽を郊祀、嘗禘と一般朝会、宴饗に分けて、つまり祭祀楽と宮廷宴饗に分けてみると、雅楽、大楽、小楽、細楽、軍楽は祭祀楽として最も頻繁に使われたものだということが『大南会典事例』の礼部、巻八六、九四、九五での出現頻度から窺える。そして、女楽は常に俗楽をして用いられたことも明らかである。

二　宮廷楽の組織

以上ベトナム宮廷楽のジャンルについて述べてみた。これからは、宮廷楽に関わる組織や制度について検討してみよう。文献を探ってみると宮廷楽に関わる機関としては教坊や同文、雅楽署および小侯隊、和声署、清平署などがある。

2.1　教坊(Giao Phuong)

ベトナムの教坊という組織がいつ傾できたのかは確定できないが、李朝(1009－1225)の傾中国の宋人道士がベトナムで歌舞と戯弄を教え、その中に「八段錦」という曲が十九世紀まで教坊に伝承されたことが『雨中随筆』に記されている。その時教坊で用いた楽器は長筑、竹笛、腰鼓、帯琴、荻鼓であった(32頁)。早期の教坊は主に歌舞、戯弄および民間俗楽を管理する。洪徳年間(1470－1497)の教坊は太常から離れ、「雅俗秩然、不相参雑」と言われ、俗楽に専念するものであった。実は光興(十六世紀末期)の頃から宮廷の儀礼楽はだんだん衰弱していき、楽人も散り散りになってしまった。代わって教坊俗楽の人気が高まり、それは礼儀楽の線を越え、郊廟、朝賀から民間享神の楽となっていたことが同じ『雨中随筆』に記されている。一八世紀頃教坊は宮廷儀礼楽を完全に握っていた。教坊司が雅楽や大楽を奏する例も『歴朝憲章類志』によく見られ、阮朝の教坊は宮廷儀礼楽を演奏する役割をはたしていたことが目立つ。

2.2　同文と雅楽(Dong van Nha nhac)

同文と雅楽は音楽の機構として洪徳年間にすでに見られ、太

常に隷属していた。『雨中随筆』「楽辨」には

「先朝洪徳間、……如講求中州之声律、被之国音、分為同文、雅楽二属。同文主於音律、而雅楽則以人声為尚。皆太常僚属。」(31 頁)

とあり、洪徳年間(1470－1497)中州(中国)の声律を求め、吸収し、ベトナムの音楽として用いられた。そして同文は音律(器楽)を重んじ、雅楽は人声(声楽)を尚す。つまり同文と雅楽の二署はそれぞれ器楽と声楽を分担する傾向ははっきりしていた。しかしこのような分担は一世紀後にはなくなり、いっしょに扱われるようになった。右記書物の同節には「光興朝(1578)から同文、雅楽が用いた楽器は仰天鼓、大吹、金、竹諸吹、龍笙龍拍、三、四、七、九、十五絃、琴、笛、管、単面鼓、薄噪、金漆鼓、串銭拍」であると記されている。ここでの楽器の編成は同文と雅楽のどちらに属するのかは言及されていない。阮朝については、『大南会典事例』礼部・音楽の節と『大南寔録』には、明命年間にそれぞれ「雅楽一部」という楽器の編成が記されている。それは二、三百年後に二署が機能転換したのか、あるいは雅楽署は器楽を演奏すると同時に合唱団も持っていたのかは不明である。ただ、雅楽署が楽隊を持っていたことだけは明らかである。

雅楽という用語は音楽のジャンルと機関の両方の意味で扱われたが、常に儀礼楽のために用いられている。光興初年の同文、雅楽二署は郊祀と朝賀の儀礼にしか用いられなかったが[7]、その後次第に宮廷宴楽にも用いられるようになった。

2.3 小侯隊(Tieu hau doi)

小侯隊は礼部に属するもので、宮廷楽の組織としては前文

「細楽」の条（注四）に示したように細楽の楽工が明命九年から小侯隊を和声署に代えてからは、女楽を演じた機関として知られている。明命三（1822）年礼部の大朝、常朝の儀注には、

> 「命礼部遴擇小侯各隊、誰是年高知音楽者管率小侯女隊演習、嫻熟奉升歌」（『大南寔録』「正編第二記」巻一三、1604 頁）（礼部に各小侯隊を選び出すことを命じ、年輩で音楽もわかるものが小侯女隊を率いて訓練し、嫻熟なものができたら升歌（登歌）に奉仕する。）

と書かれているが、ここでの「小侯女隊」は女性の演者を指す、つまり女楽のことである。「升歌」は皇帝の朝会の時に昇堂の歌、即ち皇帝の前で演じられた登歌のことである。「小侯各隊」には、いくつかのグループがあって、女性の演者たちを分けて、絲竹細楽と升歌（登歌）を演奏していたと考えられる。明命九年の細楽の件りでは小侯隊を和声署に配置換えしているが、その理由は記されていない。恐らく小侯女楽の性格、つまり俗っぽく、荘厳な雰囲気が足りなかったためだと思われる。その裏付けとなる例は明命一三（1832）年に「廟と殿はともに尊く、十分な静かさや厳粛さが必須であり、諸礼節は女楽の登歌を停止し、従来の女の楽人の小侯隊は廃止せよ」（『大南寔録』正編第二記、巻八七、2658 頁）とあり、朝殿などの儀礼では荘厳な雰囲気を強調すると同時に女楽の登歌を停止し、小侯隊も廃止することになったのである。つまり、小侯女楽が演奏した音楽は素朴、厳粛なものではなかったのだろう。細楽はほとんど郊祀楽の役割をはたしたため、それに対して小侯女隊には相応しくないと考えられたに違いない。

前例のように小侯女楽は郊廟や饗楽で演じられなくなったことが何回もあった。しかし、その後は正旦節や端陽節および

春秋祭りの前夜だけに小侯女楽を用い、娯楽として演じられたことが『大南寔録』明命三年の列廟五饗楽章の条（正編第二記、巻一四、1621 頁）および明命七年（同書巻四二、1995 頁）にも言及されている。小侯女楽の歌い方については「帝謂礼部曰、小侯歌唱近於戯」（同右巻一四、1621 頁）とある。つまりそれは中国でいえば戯劇に近いもので、賑やかなパフォーマンスと読み取れ、それが諸礼節において小侯女隊を削った理由と考えられる。

2.4　和声署（Hoa thanh thu）

和声署という音楽の機関は、前述した明命九（1828）年に細楽の楽工が和声署を担当するという例にはじめて見られる。それは南郊壇で雅楽を奏する例である。「和声（署）具雅楽」の記事は何か所も見られる（『大南会典事例』巻七六、21 葉裏、28 葉裏と巻八〇、6 葉表裏）。和声署は宮廷儀礼楽の機関として絲竹細楽や雅楽をともに管掌し、とくに器楽を演奏する楽工を管掌する機関である。明命一二（1831）年の廟饗礼楽には、雅楽を演奏する際に、和声署の六人が選ばれ、楽懸という雅楽器を担当し、細楽といっしょに交替で演じたことと書かれている（『大南寔録』正編第二記、巻七四、2450 頁）。しかし、和声署が雅楽の合唱も担当したかどうかは記されていない。なお、和声署が嗣徳一八（一八六五）年から楽正隊に変わったことが同上書正編第六記、巻一、7377 頁に書かれているが、その理由や楽正隊の性格がどこまで変化したのかは判明していない。

2.5　清平署（Thanh binh thu）

宮廷儀礼楽の機関とされる清平署は主に宋廟祭祀をおこなう文武八佾舞のことを司り、舞師、舞生および舞器を管理する

機関であった。また、八佾舞を行うために合唱団(歌工)や舞を訓練する機関でもった。清平署はいくつかのグループを持つ、宮廷の最大行事で機能した組織と見られる。その規模については、明命一七(1836)年の郊廟、饗祀および朝賀の条に

「清平署原額一二三三隊并南義平富等省唱児四〇人、原隷清平署三隊、請應留額有缺者所管增募、務足一百五十人……大礼期請由礼部照数咨、摘在京諸營衛兵知歌曲者、交清平署預先演習、以充舞佾、事已回伍」(『大南寔録』正編第二記、巻一七二、3946頁)。(清平署には元々三つのグループがあって、広南、広義、平定、富安などの地方省からの児童合唱団の四〇人は元々清平署の第三グループに属するものであった。人数が足りないので一五〇人まで募集する。大礼のときには礼部からこの数に相当する人を首都にいる歌曲のわかる衛兵を募集し、清平署に預けて訓練し、佾の舞に用いる。儀礼が終ったら兵營に戻らせる。)

とある。それによると、清平署は舞師や舞生おとび舞器を管理するほかに、少年合唱隊および佾舞の訓練にも関わったことがわかる。三つのグループがあると書かれているが、実は四、五、六、七隊、つまりさらに四つのグループもあったことは同書明命一一年の社郊の条に書かれている。そのメンバーは清葩(地名)から二〇人と元々の歌工五〇人と合わせて四つのグループに分けられた。その中一人の妥干を選んで、リーダーとして皆を都まで率いて、清平署で訓練をさせ宗廟での八佾に用いた。彼等は身税や兵徭を免れる。しかし、これら七つのグループがそれぞれどういう役割を分担してはたしていたのかはわからない。清平署は嗣徳一八(1865)年に「舞干署」に変わった。それは佾舞に専用するためであろう。

以上一九世紀までのベトナム文献の主要なものに見られる

宮廷音楽のジャンルと組織についてまとめて分析した。しかし冒頭に述べたように音楽に関する記述が少ないため、まだ不明な点が多い。

チャン・ヴァンケーは *La musique vietnamienne traditionnelle*（『ベトナム伝統音楽』）においてベトナム伝統音楽を歴史段階に分け、宮廷から民間まで、また楽器から楽律までいろいろな側面から幅広く論じている。他方、本稿は一九世紀までのベトナム史料に基づき、宮廷音楽のジャンルとそれに関する組織機関に焦点をしぼって展開し、論じた。宮廷音楽のジャンルと機関については小論はチャン? ヴァンケーの論文には見られない史料も扱ったし、論述されていないところを補った部分もいくつかある。たとえば、雅楽のオーケストラについて、チャン・ヴァンケーは『大南会典事例』巻九九、礼部・楽器から「雅楽一部」のみを挙げ、八人の絲竹楽の楽器を中心にするオーケストラだったとする[8]。しかし、同時代の重要な史料『大南寔録』明命一三年「雅楽一部」（本文の雅楽の項に参照）の例（『大南会典事例』では同箇所の「楽懸」の方に対応する）は五二人の編成だった。雅楽は、金、革、木類の打楽器を持つ、つまり楽懸というオーケストラを含むはずである。ベトナムの雅楽は明代に中国から導入されたが、中国では、雅楽は堂上登歌、堂下楽懸を奏し、八佾の舞を舞うという一定した形式のものであり、楽懸は雅楽に属するものである。ベトナムでも楽懸は雅楽に用いられたのではないか。つまり、雅楽の楽章に用いられていたことは有力な証拠である。チャン・ヴァンケーが雅楽器の編成に対して一か所の例を挙げ、ただ八人の絲竹楽を中心の編成としているが、それは不十分ではないだろうか。また、軍楽の楽器編成については全くわからないという結論を出している。しかし小論では『大南寔録』から見つかった軍隊用の楽器

を挙げた。それはベトナム軍楽の楽器編成の全てとはいえないかもしれないが、戦鼓をはじめ、金管楽を中心にする九種類の吹、打類の楽器が揃っていたことは事実である。

そして、宮廷楽に関わる小侯隊、和声署、清平署などの組織機関についてはチャン・ヴァンケーの論文ではあまり触れられていない。以上のような諸点から、小論は少なくともチャン・ヴァンケーの論文の宮廷楽に関する部分に対しての補充あるいは修正としての意義があるのではないかと考えられる。

本論文は東京:『東洋音楽研究』1996 年,
第61 号に載せられた

—注—

(1) トヨタ財団一九九四年度助成研究「ベトナム雅楽(ニャーニャック)の過去・現在・未来に関する総合的研究—演奏慣習の歴史的復元および文脈変換による新しい保存形態に焦点をあてて」(代表者、徳丸吉彦)。一九九五年度にも継続中。

(2)『大南会典事例』「礼部」
a「御駕鹵薄……楽工舞生具旌節舞器、楽工具小楽各恭佇奉」(巻七〇、14 葉表)
b「登光儀注、雅楽司大楽小楽二部恭候於勤政殿庭」(巻七三、1 葉裏)など。

(3) 帝王廟では「景徵」「崇徵」「安徵」「明徵」「寿徵」を奏す。
文廟では「景文」「昭文」「懿文」「顕文」「炳文」「徽文」を奏す。

(4)「明命九年、南郊壇楽器、第二成東西設絲竹細楽各一部、用小侯隊今改為和声署之楽工毎部八人……」『大南会典事例』礼部巻九九、35 葉裏

(5) a「慈寿宫侍膳女楽排列登歌」『大南会典事例』礼部巻七〇、12葉裏。

b「帝親諧慈寿宮侍膳女楽登歌」『大南寔録』正編第二記、巻一八六、4167頁

(6) a「明命七年、小候女楽登歌至是以其褻慢罷之」『大南寔録』正編第二記、巻四二、(1995頁)。

b「明命十三年、罷女楽登歌例帝謂礼部曰遞年恭遇」『大南寔録』正編第二記、巻八七、(2658頁)。

(7)「光興之初…同文雅楽二署、惟郊天及朝賀大礼用之」『雨中随筆』31頁。

(8) *La musique vietnamienne traditionnelle* 53頁、『大南会典事例』巻九九礼部、音楽・楽器からの引用「板鼓一、琵琶一、月琴一、二弦一、笛二、三音一、拍銭一」

【主要な参考文献(成立年代順)】

(これらの文献からの引用に際しての句読点は、翻刻本の場合は原文通り、影印本の場合は若干解釈的に補って記した。また、漢文の日本語訳は筆者によるものである。)

一『安南誌略』(一三四〇年頃成立)黎崱(編)一九四六年翻刻 Uy-ban phien dich su - lieu Viet - nam, Vien dai - hoc Hue

二『大越史記全書』(一四七九年~一八世紀末成立)一九八六年翻刻、東京、東京大学東洋文化研究所

三『歴朝憲章類誌』(一八二一年成立)潘輝注(編)、写本、東京、東洋文庫所蔵。

四『雨中随筆』(一九世紀前半成立)范延琥著 一九九二年翻刻、台湾、学生書局。

五『大南会典事例』(一八五五年成立)木版本、奈良、天理大学所蔵。

六『大南寔録』(一八四四~一九〇九年成立)影印、慶応義塾大学刊行

七 Tran Van Khe, *La musique vietnamienne traditionnelle*, Paris: Presses Universitaire de France, 1962

なお、以下の中国側の文献も参照した。
『宋史』「楽部」元代成立、脱脱等編、一九七五年北京、中華書局。
『都市紀勝』十三世紀成立、漼圃耐得翁著、一九五六年上海、古典文学出版社。
『明史・楽一』清代成立、張廷玉等編、一九七四年北京、中華書局。
『十三経注疏』嘉慶二〇(一八一六)年重刊宋本、影印、台湾、大化書局。
『全唐書』一九九二年翻刻、北京、中華書局。
『白楽天全詩集』佐久節訳、一九七八年、東京、誠進社。

ベトナム宮廷楽の黎明
— 黎、阮朝における中国音楽の受容 —

はじめに

中国は漢代から隋、唐代を経て清朝に至るまでの二千年近い間に、東アジアの日本、朝鮮、ベトナム、琉球などの国々に文化的に大きな影響を及ぼしてきた。その歴史をたどってみると、中国周辺諸国が中国文化を受容し自文化のなかに組み込み変容させた形跡は、時代、地域によって違いが認められる。たとえば奈良、平安時代の日本は、唐楽や舞楽を受けいれ自国風に変容させた一方、女楽や踏歌といったジャンルについては、ある時期には受容し変容させたにもかかわらず、伝統は途絶えてしまった[1]。ベトナムの場合は、十五世紀初頭の黎朝(1428～1789)から十九世紀半ばの阮朝(1802－1945)まで主に中国明朝の宮廷音楽を組織的に受け入れ、ベトナム宮廷楽を造り出した。そこで本論文では、雅楽、大楽、小楽、細楽、女楽の音楽ジャ

ンルをとりあげ、ベトナムが中国音楽をどのように受容し変容させたかを現在入手可能な史籍に基づいて考察する。

音楽のジャンルについて

ベトナムの宮廷音楽のジャンルとそれに関わる組織機関にはどのようなものがあったのか、また、どのような音楽様式や楽器編成があったのかについての基礎調査は、拙稿「文献史料に見られるベトナム宮廷楽 — 十九世紀までの若干の史籍の解釈を通じて —」(『東洋音楽研究』第六一号)で試みた。ここでは、それに基づいて雅楽、大楽、小楽 、細楽、女楽のジャンルを再びとりあげ、それらが中国での同名の諸ジャンルとどのような関係を持っていたのかという観点から比較検討してみよう。

(ア)雅楽

中国では、雅楽という用語はすでに周代のころすでに現れ、太古に巫を祭祀する歌舞を指していた。その雅楽は、孔子が舜帝の古楽「韶楽」や周の文王・武王の楽を「雅正の楽」として尊重し、鄭国・衛国の楽を鄭声と称する俗楽として排斥したのに始まる。すなわち、狭義の雅楽は、儒教の礼楽思想に基づき、天地宗廟のためにおこなわれる祭祀楽を意味するものであった。戦国時代(紀元前五－三世紀)には礼楽思想がさらに展開したことに応じて、雅楽の形式が整っていった。た' ˎば、祖先を祭る廟祭楽、天地山川の神などを祭る郊祀楽、儀礼饗宴の宴饗楽なとかおこなわれるようになった。演奏形態としては、堂上登歌と堂下楽懸の楽があった。舞は、文舞(左手は籥[三孔の縦笛]、右手は翟[キジの尾羽]をもつ)と武舞(左手は干、右手は

戚をもつ)に大別される佾舞という一定の形式を有した。雅楽に用いた楽器は金・石・土・革・糸・木・竹・匏という八音(八種類の素材)による楽器である。具体的に言えば、初期の雅楽器は鐘・磬・琴・瑟・簫・笙・壎・篪・籥・柷・敔・搏拊・建鼓・応鼓などがあった。春秋戦国時代の声楽曲の歌詞は、詩経の風・雅・頌とくに大雅・小雅と頌の部分がよく用いられた。

中国の雅楽は周代を起点として、清代末までの数千年の間、礼楽を重んじる宮廷文化のなかで大きな役割をはたした。その長い歴史においては、王朝の盛衰に伴って、雅楽も時代によって盛衰状態が現れた。周代以後の雅楽のもう一つ頂点となったのは唐代と見出される。祖孝孫などが宮調理論(七声十二律八十四調の理論)をはじめ、十二和(「豫和」「順和」「永和」「粛和」「太和」「舒和」「休和」「政和」「承和」「昭和」「雍和」「寿和」)の雅楽を制定し、管弦の合奏や文、武の佾舞も従来より大きな規模となった。唐代の宮廷俗楽は「燕饗雅楽」ともいわれ、俗楽を取り入れた燕饗楽には、雅楽の形式を備えていたものもある。すなわち、堂上・堂下の楽や八佾舞だけではなく、胡・俗楽の楽器も二部伎のなかに取り入れられた。それは中国の後の世代の模範となった一方、東アジア諸国にも広く影響を及ぼした。

ベトナムで雅楽という用語は正史に初出するのは漢蒼皇帝紹成二年のことである。それは、『大越史記全書』の「造雅楽、以文官子為経緯郎,武官子為整頓郎,習文武舞」という記事にみえる(2)。つまり漢蒼皇帝紹成二(1402)年の時に雅楽を造り、文官は経緯郎にして、武官は整頓郎にしてそれぞれ雅楽の文舞、武舞を習ったことが記されている。ここに出現する雅楽およびそれに関連する文武の舞は、中国から導入された用語で

あることは言うまでもない。同書には、その記事から三十年間後の昭平四(1437)年に、ベトナム宮廷の雅楽として明代から制度を導入したことや、使用した楽器と演奏形態についても書かれている。(3)

表1に整理したように、ベトナム黎朝に出現した楽器はすべて中国から輸入したものと考えられる。そこで明の洪武元(1368)年の例と比べてみると、楽器数こそ明白に記録されていないにしても金・石・土・革・糸・木・匏・竹という中国古来の八音に分類される楽器がすべてそろっており、明の雅楽器と一致することがわかる。また、演奏形態に応じて楽器の分配が

堂上之楽:大鼓・編磬・編鐘・琴・瑟・笙・簫・管・籥・柷・敔・壎・篪

堂下之楽:方響・笙・箜篌・琵琶・管鼓・管笛

と定められている(4)。こうした雅楽器は概ねに十九世紀まで伝承された。阮朝の正史にあたる『大南寔録』に明命十三(1832)年の申定朝賀儀章に「雅楽一部」の楽器編成が記録されており、表1の右側の欄にまとめ示す。『大越史記全書』における楽器編成と比較すると、ベトナムの宮廷の初期の雅楽から四百年の間に用いられた楽器はあまり変化していないことがわかる。

そして雅楽の文武佾舞もベトナムに伝わってきたことが、『大越史記全書』中の漢蒼皇帝紹成二(1402)年の記事に見られる。しかし黎朝の史料が少ないため、具体的な佾舞の舞いかたは判明していない。

表1　ベトナム黎朝・阮朝と中国明朝の雅楽比較

	中国明朝の雅楽	ベトナム黎朝・阮朝の雅楽
楽器	洪武元(1368)年郊丘廟社:編鐘16、編磬16、琴4、瑟4、搏拊4、柷敔各1、壎4、篪4、簫8、笙8、笛4、応鼓1、歌工12、(七年復増)籥4、鳳笙4 壎用6、搏拊用2,共72人。『明史』楽一	編鐘、編磬、琴、瑟、柷、敔、壎、篪、簫、笙、管籥、管笛、大鼓、管鼓、琵琶、方響、箜篌。『大越史記全書』紹平四(1437)年 明命十三(1832)年,鎛鐘1、特磬1、編鐘12、編磬12、建鼓2、柷1、敔1、搏拊2、琴4、瑟4、排簫2、簫2、笙2、壎2、篪2、拍板2。合計52人。『大南寔録』申定朝賀儀章
形式		堂上之楽、堂下之楽
佾舞	文舞、武舞。	文舞、武舞。
歌(楽章)	広和、中和、太和、粛和、凝和、寿和、預和、熙和、雍和、安和、時和、永和、(『明史』洪武元年1368) 始平、景平、咸平、寿平、嘉平、雍平、熙平、太平、安平、佑平、中平、広平、時平、貞平、寧平、粛平、永平、景平、凝平、太平、清平、禧平、成平、開平、保平『清史稿』順治帝(在位1643－1661)	三大節:履平、蕭平、慶平、恰平、和平、隆平 大宴:保成、平成、允成、美成、慶成、 搏臚:履平、蕭平、和平、允平、闡平、 郊祀:安成、肇成、登成、美成、瑞成、永成、允成、禧成、佑成、慶成。 廟饗、肇廟、太廟:咸和、嘉和、祥和、預和、寧和、美和、粛和、安和、雍和。 社稷壇:延豊、綏豊、磁豊、茂豊、和豊、裕豊、慶豊。 帝王廟:景徽、延徽、宗徽、安徽、明徽、寿徽、 文廟:景文、昭文、懿文、顕文、炳文、徽文、 文武八:保成、平成、允成、肇成、慶成。 大慶節:崇慶、集慶、彰慶、保慶、成慶、 御殿:元寿、禎寿、永寿、嘉寿、熙寿、顕寿、綏寿。 大宴日:景福、弘福、純福、崇福、衍福。南郊壇:顕成、景成、安成、嘉成、美成、瑞成、永成、綏成、佑成。 列廟楽:嘉和、美和、蕭和。 款奉:履平、蕭平、慶平、恰平、熙平、咸平、允平、闡平、隆平、順平、和平。万寿大慶節大宴日:凝禧、繁禧、純禧、嘉禧、延禧。 頒朔:履平、蕭平、咸平、順平。 『大南会典事例』巻九十九・音楽

時代を下って十九世紀半ばに成立した阮朝の制度を記す『大南会典事例』の礼部には次のような記録がある。

「大宴奉御陛座奏保成之章 楽舞生具武舞冠服舞干戚」(礼部巻99 音楽、3 葉表)

(大宴のとき、皇帝が居座りになって『保成』の曲を奏す。舞人は武舞を舞うため、舞の服を着て帽子をかぶる、干と戚の舞器をもって舞う。)

また同書の次頁には、

「回宮奏慶成之章楽 舞生具文舞冠服舞羽籥」(4 葉表)

(皇帝は宮廷に戻るときには、『慶成』の曲を奏す、舞人は文舞を舞うため、舞の服を着て帽子をかぶる、羽と籥の舞器をもって舞う。)

ここでの武舞・文舞のことは元々中国『周礼』に出現した「六代の舞」のことであった。つまり周代では宗廟に用いる楽舞であり、古代雅楽の一種理想的なものであった。文舞においては、前述したように左手に籥を持って、右手は翟をもつ。武舞の舞人は左手に干(木製の斧)をもち、右手は戚(木製の盾)を持ち踊る。このような文武舞およびその舞い方は明朝まで伝承されていた。明朝洪武年間で決められた文武両舞の仕方について、『明史』楽一・巻六一には次のように記されている。

「文武両舞:武舞士三十二人,左干右戚、四行、行八人,舞作発揚蹈励坐作撃刺之状,舞師両人、執旌以引之:文舞士三十二人,左籥右翟、四行、行八人、舞作進退舒徐揖譲昇降之状、舞師両人翿以引之。」

(1507 頁)

(文舞と武舞とは、武舞の舞人は三十二人で、演者は、左手に干を持ち、右手に戚をもって、四行の隊列で各行は八人で構成され、意気盛んなさまで突き刺す姿の舞である。舞師の二人は旗を持って舞人を率いて踊る。文舞の舞人は三十二人、演者の左手に籥を持ち、右手に翟をもって、四行の隊列で、各行は八人で構成され、ゆっくりと前進後退し、そして行列が相対して礼をもって譲るかのように俯いたり、仰いだりする舞である。舞師の二人の手に翿(鳥の羽で作った垂らした蓋のような旗)を持って舞人たちを率いて踊る。[5])

それによるとベトナムにあった文武舞は中国の場合とまったく一致し、中国の方法をそのまま受け入れたとみてよいだろう。

また雅楽については、祖先、天子のために頌詞を歌う「楽章」と称するものが中国雅楽の歴史において続けられていた。春秋戦国時代に孔子が舜帝の作『韶』と周の文王、武王の楽をつくり上げ、漢のころには雅楽の制度が確立された。後漢の三代章帝(在位 75－88)のときには郊祀の楽として「六代の楽」(雲門、咸池、大韶、大夏、大護、大武)を制定した[6]。漢から魏・晋・南北朝・隋までの五、六百年の間には戦争により混乱状態に陥り、雅楽はあまり進められなかった。唐代になって、とくに武徳九(626)年に祖孝孫などが新しい大規模な雅楽「十二和」の楽を設定せしめ、玄宗開元六(718)年にさらに三和を加え、中国の雅楽の一つのピークとなる「開元雅楽」の時代を迎えた[7]。その「十五和」の唐代雅楽の楽章は後世の模範となった。五代の「十二順」(昭順、寧順、肅順、感順、治順、忠順、康順、雍順、温順、礼順、禋順、福順)、北宋では「十二安」(高安、静安、理安、嘉安、隆安、正安、和安、順安、

良安、永安、豊安、禧安)が新たに作られた[8]。元代になると、太祖チンギス・カン(在位 1206 - 1228)前代西夏の雅楽を引き受けたが、世祖フビライ・カン(1260 - 1294 在位)のころから新しい元朝の雅楽をつくり、来成、開成、武成、文成、弼成、協成、明成、熙成、威成、粛成、嘉成、順成、豊成という「十三成」の曲をつくり出した[9]。このように各時代ごとに新たに雅楽楽章がつくられ、明朝では「十二和」、清朝では「二十五平」の曲(表1)以外に郊廟、社稷および「歴代王廟楽」「文廟楽」「先農壇楽」などが制定された。これらはベトナムに強く影響を及ぼした。表1に示したように、『大南会典事例』の「礼部」に「平・成・豊・徽・文・慶・寿・福・和・禧など」と記されている雅楽の楽章(曲)は明・清朝の中国から直接受けた影響であろう。

(イ)大楽

中国では、大楽という用語は十世紀ごろの遼代にすでにあり、唐代の宮廷宴楽を指すものであった。つまり、二部伎の宴楽における坐部伎を指すものであり、五代晋朝の宮廷から遼代の宮廷に伝わって来たものである。『遼史』(巻五四、八八六頁)に

> 「遼国大楽,晋代所傳。雑礼雖見坐部楽工左右各一百二人,蓋亦以景雲遺工充坐部;其坐、立部楽,自唐已亡,可考者唯景雲四部楽舞而已。」[10]

とある。ここでの景雲四部は唐の張文収が作った坐部伎における宴楽四部のことである。その内容は「景雲楽」「慶善楽」「破陣楽」「承天楽」であり、使われた楽器は玉磬・方響・搊

箏・筑・臥箜篌・大箜篌・小箜篌・大琵琶・小琵琶・大五絃・小五絃・吹葉・大笙・小笙・篳篥・簫・銅鈸・長笛・短笛・毛員鼓・連鼗鼓・貝である[11]。弦楽器が中心で、管、打楽器も含む大編成のものであるとみられる。楽調については鄭譯(540－591)が西域の蘇祇婆から習った七旦の声を四旦にした、すなわち、娑陁力、鶏識、沙識と般渉を踏襲したものである。つまり中国では、早期の大楽は唐宮廷の宴楽を指すものであるが、宋代になると、大楽は雅楽を指すようになった。それを裏づける証拠としては『宋史』(巻一二八)にある次の三つの記事があげられる。

・「元豊三年五月,詔秘書監致仕劉几赴詳定議楽,以礼部侍郎致仕范鎮與几参考得失。而几亦請命楊傑同議,且請如景祐故事,擇人修製大楽。」[12]

(元豊三[1080]年五月、秘書監を退任していた劉几に楽(国楽あるいは雅楽)を定議することを命じた。劉几は礼部侍郎を退任していた范鎮といっしょにいろいろと考え、また楊傑に議論に加わらせるよう請うた。そして景祐(宋仁宗1034～1038)の例にならって、人を選んで大楽(雅楽)を修製するよう請うた。)

・「国朝大楽所立曲名。各有成憲,不相淆雜,所以重正名也。故廟室之楽皆以「大」名之」[13]

(本朝の大楽において、曲名には各自の規則があり、混同することはない。名前の正しさを重んじるのである。ゆえに宗廟の楽は皆「大」の名前を付ける。)

・「今所造大楽,遠稽古制,不應雜以鄭、衛。」[14]

(今作られた大楽は大昔の古い制度を参考にし、鄭、衛のような俗楽を混入すべきではない。)

以上、大楽は鄭、衛のような俗楽とはっきり区別され、正しい名を重視し、朝廷に用いられたものとわかる。つまり雅楽のことを指すものであることは明らかである。また、明代に入ると、大楽は宮廷儀式に大きな役割をはたしていたことが『明史』中の「礼志」からうかがえる。宮廷の先蚕・耕耤・朝会・冊封・宴饗・軍礼などの儀式では、中和韶楽を殿内でおこない、大楽は殿外の丹陛(丹墀ともいう)でおこなうことになった。そして中和韶楽(殿中韶楽とも言う)と丹陛大楽はそれぞれ儀式音楽のジャンルとして室内と室外に分けられ、使用される楽器もはっきり区別されていた。洪武三(1370)年、丹陛大楽に用いた楽器は、「簫四、笙四、箜篌四、方響四、頭管四、龍笛四、琵琶四、箏六、杖鼓二十四、大鼓二、板二」と六十二人の編制であった。そして二十三年後の洪武二六(1393)年の丹陛大楽は、「戲竹二、簫十二、笙十二、笛十二、頭管十二、箏八、琵琶八、二十弦八、方響二、鼓二、拍板八、杖鼓十二。」と九十八件に拡大され、大編成となった[15]。さらにそれは、遼代の大楽と違って鼓吹類の楽器が中心のものに変わった。文献によると、儀仗大楽と呼ばれたほか、鼓吹大楽という言い方もよく見られる。このような大楽の用いかたは清朝まで続けられ、『大清会典』「康熙」楽部の楽器図では中和と丹陛の楽器は分かれて載せられている。楽器そのものは時代によって多少異なるところがあるが、鼓吹類の楽器が中心になっていたことは一貫している。用いられかたとしては、室外での儀仗大楽の役割をはたしたことが目立ち、直接に儀仗大楽とも称されていた。

ベトナムで「大楽」という用語がいつ頃使われはじめたのははっきりしていないが、現在判明しているのは十四世紀初頭に成立した『安南志略』の巻一の例である。それは葬儀で皇帝

(国主)だけに使われていた音楽が、貴族官僚たちの祭祀儀礼にも用いられるようになったことを示している。また十四世紀半ばに成立した当時の高僧の三人に関する伝記である『三祖寔録』には大楽について、

「興隆十六年戊申。正月初一日。奉命於超類寺。甘露堂嗣法住持。開堂行傳之礼列祖位。奏大楽。焼名香…」

と、十四世紀のはじめの興隆十六(1308)年、超類寺で仏教の法事をおこなった際に大楽を奏したことが記されている。ここから、ベトナム初期の大楽は宮廷の皇帝、貴族だけが用いるものではなく、仏教の寺院でもおこなわれたことが明らかである。しかし、ベトナムでは十四、五世紀頃の史料が少ないため、当時の大楽がどのように、またどのようなかたちでおこなうかがはっきりしない。ただし、大楽に用いられた楽器については『安南志略』に、「飯士鼓、篳篥、小管、小鈸、大鼓」と載っている[16]。それによると、大楽には打楽器と管楽器を中心とした鼓吹楽という特徴が見られる。このような性格は少なくとも十九世紀の前半まで引き継がれてきた。また明命十三(1832)年の申定朝賀儀章の条で、大楽に用いる楽器が「鼓二十、鳴笳八、鉤角四、鈔鑼四、大鈔四、海螺二」であった[17]。ここで四十二人の編成となった大楽はやはり鼓吹類の楽器とみられる。実は当時大楽が「鼓吹大楽」とも呼ばれていたことが前述の史料には数ヶ所に見られる。ベトナムの大楽というジャンルが初出してから十九世紀までの約半世紀以上の流れのなかで、その楽器の種類は変わっていったが、大音量の鼓吹楽という性格は一貫して保たれていたということは明らかである。

ベトナムの大楽は、初期には宮廷の儀礼楽、あるいは寺院での仏教の法事に使われたものと考えられる。しかし、十九世紀に成立した文献によると、大楽は主に皇帝が宮廷を出入りするときに鹵簿儀仗楽の役割をはたしていたことがうかがえる。朝会・郊祀・宴饗・冊封・耕耤などの儀礼において、教坊司または同文雅楽署という音楽機関が設けられた。このような記述は、『歷朝憲章類誌』礼部の黎朝に関する記述や、阮朝の制度を記す『大南会典事例』の礼部などの箇所によくみられる。その具体例をあげると、冊封儀をする際、教坊司は丹墀(丹陛ともいう)の東側に設けられ、太鼓が鳴ったら、文武百官らは各自の爵位に従い端門の左右に位置するという記述がある(18)。また皇太子の即位の儀式および元旦式の際には、教坊司が丹墀の左右に大楽と韶楽をおこなうとの記事も見られる(19)。

ベトナムの大楽とは、どういう形のものが、どのようなきっかけで中国から伝わってきたかは不明な点が多いが、初期の大楽は儀礼楽の一種として輸入され、宮廷や寺院に用いられたものとみられる。ベトナムと中国の大楽の楽器とその使い方についてまとめた表2から明らかに、ベトナムの大楽は、楽器の数に関しては中国より少ないし種類も多少異なるが、大音量の室外的な鼓吹楽としては中国の場合と一致している。またその使い方としては、とくに黎朝から阮朝までの四百年の間に各儀礼に用いた儀仗楽という役割の点でも中国の場合と一致し、中国明朝から及ぼされた影響が大きかったことがはっきりわかる。

表2　中国とベトナムにおける大楽の楽器と用いかたの比較

	中国明、清代(丹陛大楽)			ベトナム(丹陛大楽)	
出典	『明史』巻61 洪武3 (1367)	洪武26 (1394)	大清会典 巻42	『安南志略』 14世紀またそれ以前	『大南寔録』 明命13(1832)年
鼓 (打)	杖鼓24 大鼓 2 板 2 方響4	杖鼓12 鼓 2 拍板 8 方響 2	杖鼓 1 大鼓 2 板 1 方響 2 雲鑼 2	飯士鼓 大鼓 小鼓	鈔鑼 4 鼓 20 大鈔 4
吹 (管)	簫 4 笙 4 頭管4 龍笛4	簫 12 笙 12 頭管12 笛 12 戯竹2	 笙 4 管 4 龍笛 4	篳篥 小管	 鳴笳 8 鉤角 4 海螺 2
弦(絲)	6 琵琶4 箜篌4	8 琵琶8 20弦8			
使い方 遼代 宋代	唐の宮廷宴楽四部を指す 宮廷の雅楽ともいう				
明代	先蚕、耕耤、朝会、冊封、宴饗、軍礼などの宮廷儀礼楽と室外儀杖楽。			郊祀、耕耤、朝会、冊封、宴饗など、	

(ウ)小楽

ベトナムの小楽という語は大楽と同じように、早期の記録と

して『安南志略』にみられ、これも葬儀のときに使われていた音楽である、しかし貴族と庶民を問わずに用いられた音楽であった。使用する楽器は「琴・筝・琵琶・七弦・双弦・笙・笛・簫管」とある[20]。楽器に関しては、大楽と異なって絲竹管弦が中心である。楽曲は「南天楽」「玉樓青」「踏青遊」「夢遊仙」「更漏長」とあって、その歌詞については、「……或用土語、為詩賦楽譜、便於歌吟、歓楽愁怨一寓其情、此其国俗云」(……ベトナム語を用い、詩を作る。喜びや悲しみの情けを一曲に托す。これは我が国の風俗である)[21]とある。それによると小楽は貴族と庶民の間に流行っていた俗楽であったと思われる。

しかし、阮朝になると、小楽はこういう俗楽としての性格は薄れ、宮廷儀式音楽に変わったようである。『大南会典事例』の礼部には、小楽が郊祀、頒詔儀、朝会儀、冊封儀などに使われ、雅楽、大楽と変わらずに儀礼楽の役割をはたしていた。そして、小楽は宮廷の庁内(室内)で雅楽と交替で奏する以外、室外で大楽といっしょに儀仗楽としてもおこなわれていた[22]。

ところが小楽というジャンルが、中国古代に儀礼楽として用いられたことが儒教経典の解説書『十三経注疏』に燕礼(宴礼)の場面で書かれている。

「… 小楽正立於西階東乃歌鹿鳴三終」(『十三経注疏・儀礼』2231 頁)

(小楽正は宮廷西階の東側に立って鹿鳴を三回歌っておわった。)

ここでの小楽正は楽師である。同書の疏には「小楽正楽師也者、諸侯謂之小楽正、天子謂之楽師。(小楽正は楽師なり、諸侯は小楽正といい、天子は楽師と呼ぶ)」(3039 頁)と人に

よって呼び方が異なることが注釈されている。鹿鳴とは『詩経』の小雅であり、つまり雅楽の曲目である。燕礼の際に儀礼楽として小楽は雅楽の歌を歌ったことがわかる。すなわち、中国の古代においては、小楽は宮廷儀式に用いられた声楽であった。

しかし、小楽は、唐代になると儀式的な性格を失い、娯楽的な使い方が現れた。唐代には民間と宮廷のどちらにもあったことがその時代の文献からうかがえる。唐の詩人白楽天による『南園試小楽』というタイトルの詩行が残されている。それによると小楽は人数の少ないアンサンブルと見られ、作者の庭で演奏した。詩のなかには、「高調管色吹銀字、慢拽歌詞唱渭城」（高い調子に銀字を吹き、慢に声を曳（く）いて渭城の曲を歌ひなどした）[23]とある。ここにみえる「銀字」は楽器の一種であり、「渭城」王維の詩による『陽関三疊』という曲を指すものである。つまり当時小楽は流行していた曲も歌ったことがわかる。そして唐の直後、五代の花蕊夫人の『宮詞』にも小楽のことが書かれている。「梨園子弟簇池頭、小楽攜来候宴游」（『全唐詩』巻七九八、8977 頁）（梨園の子弟たちは池の前に集まってきた。宴の遊びのために小楽を演奏にやってきたのである。）ここの小楽の演奏者が梨園の子弟であり、演奏の目的は宴の遊びであると具体的に記されている。つまり小楽とは儀式音楽ではなく、遊興的なものであった。ここでの小楽は俗楽と見てもよいであろう。

さて、中国では小楽という用語は歴史上の記録は少なく、早期に儀式のために用いられたが、そういう使われ方はその後あまり見当らない。唐代あたり出現した例は儀式と関係なく、民間と宮廷においても娯楽的な性格を持っていた俗楽である。つまり中国では早期の小楽の儀式性は引き続けなかったので

ある。そして唐代以後には小楽という言葉は文献上では見出されなかった。

一方、ベトナムの小楽がいつごろ始まったかについての記録は今のところ見当たらないのではっきりわからないが、初期の小楽の記事は『安南志略』にみえる。『安南志略』の扱う年代は古代から十三世紀末までであるので、ベトナムの小楽は遅くとも十三世紀にはすでにあったことは間違いない。さらに、それは中国の唐、宋時代から伝わってきたものではないかと推測できる。中国唐の小楽は、前述したように娯楽性をもっていた芸術的な音楽ジャンルであった。その性格は初期ベトナムの小楽の俗楽性と一致している。当時使われていた楽器はすべて唐代中国にあったもので、曲名も唐風のものと考えられる。その中で「更漏長」は『教坊記』に唐宮廷楽として収録されている曲目である。それを見る限りではベトナムの小楽が唐から伝わってきた可能性は充分と考えられる。しかし、十八、九世紀ベトナムの文献を見ると小楽は前期の使い方とはかなり違って、芸術的なジャンルから儀式音楽へ変身し、宮廷で儀礼楽として頻繁に使われていたのである。また小楽は、声楽としての記事は一ケ所もない上、儀仗楽や鹵簿のために使われた例は目立つため、純器楽の形式であったということが考えられる。ただし、そのころ小楽はどういう楽器を用いたのかについては文献では見つかっていない。ベトナムの小楽は中国から伝わった後、とくに阮朝での宮廷儀式における用いられ方について、大きな変容を遂げたことが小楽のベトナム化の特徴であることを指摘しなければならない。

（エ）細楽

細楽は絲竹細楽とも称され、郊廟祭祀や宮廷朝会に使われた

儀礼楽である。ベトナムでは細楽というジャンルがいつごろ始まったのかについてはいまだに不明であるが、阮朝の宮廷や廟宇に使われ、とくに『大南会典事例』の「礼部」によく見られる。それによると、毎年春秋二回で帝王廟と文廟で八佾をおこない、雅楽の楽章を奏し、絲竹細楽もおこなわれたということである。毎年夏には先農壇で祭祀儀礼をおこなったときに、細楽は鼓吹楽といっしょに演奏され、宮廷での朝会や常朝儀や大朝儀などの儀式では細楽が頻繁に使われたのである。つまり阮朝のベトナムでは細楽の儀礼楽の用いかたが目立つのである。しかし細楽ではどのような楽器を用いたのか、具体的にどのようなスタイルで演奏したのかについては文献には記されていない。ただし、明命九(1828)年の南郊壇でおこなった郊祀楽は、東と西の両側に細楽を設け、楽工はそれぞれ八人、合計十六人の編成だった[24]と書かれている。

一方、中国では細楽というジャンルは絲竹細楽とも称する。つまり弦楽器と竹で作った簫、笙などの管弦を中心にする小編成な絲竹合奏である。その用語は南宋(1127－1279)の頃すでに現れ、俗楽のジャンルのひとつであった。楽器としては「教坊の大楽と異なって鼓類や琵琶、筝などの楽器を使わずに、いつも簫管・笙・琴・纂・稽琴・方響という合奏の形態であった。」(『都城紀勝』96 頁)。ここでの「細」は「きめ細かく、繊細な」という意味である。宋のころ、大臣たちが酒宴するときに「女の子供たちの上演を退け、羯鼓を引き去り、細楽を残って演奏する」(「… 撤女童、去羯鼓、御侍細楽…」『宣和遺事』上、20 葉裏)という記述には細楽の特徴が見られる。このような性格については、明朝の劇作家湯顕祖の『牡丹亭』には「香靄繍旛幢、細楽風微揚」(霧のような香りの中で旛幢(旗)を縫い取り、そよ風の中で繊細である優雅な音楽(細楽)が流れてきた)と

記されている[25]。ここでも微風の中に優雅な細楽が流れているという細楽の繊細性が現れている。上例『都城紀勝』にある細楽の記事は、民間「瓦舎」(南宋の時大都会に作られた夜の娯楽場)に出現した例であり。民間娯楽的なものと考えられる。宮廷で用いられたことを示すものとしては、明代に成立した『続文献通考』に「元郊祀天地宗廟、先聖大朝会、用雅楽、蓋宋徽宗所製大晟楽也、曲宴用細楽、胡楽……」(巻一五三・楽考、19葉)(元朝[1271－1368]の郊祀や天地宗廟および先聖大朝会には雅楽を用いたが、それは全て宋徽宗が作られた大晟楽である。曲宴では細楽と胡楽を用いる……)と記されている[26]。ここでの細楽は宴礼楽として用いられ、西域からの胡楽といっしょに使われた宮廷俗楽である。細楽は俗楽以外、儀礼楽として用いられる例も明朝のころに現れた。明末弘光(1645年1月－5月在位)王朝の政治動乱を描いた劇作『桃花扇』に書かれている。

「内作細楽警蹕声介」(『桃花扇』巻二、131頁)

(なかには天子が出られた際に警戒する声と儀仗の細楽を奏す)

「明明見崇禎先帝同着周皇后乗輿東行,引導的文武官員,都是殉難忠臣;前面奏着細楽,排着儀仗像個要昇天的光景。」(引用頁同前)

(明明は、崇禎先帝が周皇后と一緒に輿車に載って東へ行く様子を見た。そのとき先導する官僚たちは皆殉難の忠臣であった。そして輿車の前に儀仗を並べて細楽を奏し、昇天のような雰囲気が感じられる。)

ここでの細楽とは儀仗楽、つまり宮廷の儀礼楽である。中国では、細楽は民間と宮廷において娯楽と儀礼楽ともに存在して

いたことがわかる。ベトナムでは早期の細楽の記事は見つからなかったため、当時中国から伝わってきたかどうかについては不明である。しかし、ベトナムの阮朝では祭祀儀礼の際に、細楽は鼓吹大楽といっしょに交替で演奏したことや、明命九(1828)年の南郊壇でおこなった郊祀楽は、東と西の両側に細楽を設け、楽工はそれぞれ八人で演奏したことが記されているので、中国の明末からこうした演奏慣習がベトナムに伝わっていったと考えられる。

(オ)女楽

ベトナムにおける女楽の例は阮朝の頃集中的に現れた。それは宮廷宴饗や登歌(昇歌ともいう、皇帝の前で出演すること)などに用いられた音楽である。寿礼や五拝礼が終わってから皇帝が宮廷に戻って公主や女官たちから賀礼を受けるときに用いた儀礼楽である。皇帝の前で登歌をおこなう場合、慈寿宮で女楽が整列して登歌をする例がいくつか見られる[27]。しかし、女楽は俗楽の性質を持っていたため、儀礼楽、とくに郊廟の祭祀儀礼に用いられたときに批判されることもあった。『大南寔録』に「公曰、古人作楽如此所以動天地感鬼神、今廟享循俗用女楽俳優之類、甚無謂 …」(正編列伝初集巻二、1044 頁)とあるのは、廟享で俳優に類する人たちによって俗楽の女楽を用いたことが非難された記事である。実際、女楽の登歌は猥褻なものとして何回も禁止されている[28]。女楽は小侯隊という機関に属していた。阮朝の宮廷においては女楽が儀礼楽の例としてよく見られるが、それらがどのような楽器でどのように演奏されたかについては記録されていない。

一方、中国では、女楽という用語は春秋戦国時代の文献にす

でに見られ、女性たちによるアンサンブルで娯楽的ないし淫楽的なものとみなされていた。唐代に入ると、宮廷の内教坊で演じられた俗楽をも指すようになった[29]。女楽はずっと宮廷で清朝に至るまで教坊に属していたものである。清代順治十六(1659)年に「教坊司女楽」が廃止され、その役割は宦官に替わり、それから女楽は中国の歴史から姿を消してしまった。しかしベトナムでは、女楽という用語は嘉隆三(1804)年に初見される。つまり史料を見るかぎりでは中国の女楽がベトナムと接触するのは明代と清朝初期に一番近いのである。明代の史料によると、女楽は宮廷の朝会や皇后の冊封儀や天子の納后儀などの儀礼楽の役割をはたしていたことが目立った(『明史』「礼部」)。それはベトナムの阮朝における女楽の使われかたとよく似ている。しかし、具体的な使われ方としてはそれぞれの特徴を持っている。明代宮廷の女楽は、唐、宋の宴饗や娯楽のために使われ続けてきたのに加え、儀仗楽の役割をもはたしていたことがうかがわれる。その例は『明史』「礼部」[30]から分かる。

・「女楽司設監備儀仗及重虐車…兵衛儀仗及女楽前導、出北安門。」(巻四九、1274 頁)

(女楽の司には監備の儀仗と重虐車を設ける…兵衛は儀仗をして女楽は先に導かれ、北安門を出る。)

・「至日内官設儀仗、陳女楽於丹陛東西。」(巻五三、1356 頁[30])

(その日になると、内官は儀仗を設け、丹陛の東西の両側で女楽を奏す。)

・「是日設御座於宮中、陳儀仗女楽。」(巻五三、1357 頁)

(その日御座を宮中に置かれ、儀仗女楽を設けた。)

・「凡宴、坤寧宮設儀仗、女楽。」(巻五三、1362 頁)
(宴会の際に坤寧宮に儀仗をし、女楽も設ける。)

明代が終わって、清朝の初頭には女楽は宴礼において丹陸大楽といっしょに用いられた例も記録されている。ベトナムの場合は、女楽は小侯隊に属し、皇帝の前で昇歌(登歌)として演じられた。ただしそれは素朴でも静かなものでもなく、公的な場には相応しくないため、何回も禁止されている。一方、中国では唐または唐以前から女楽の俗楽的な用いられ方が長く残され、時代を遡ると、宮廷で盛んにおこなわれていたことがわかる。当時ベトナム宮廷は中国明代の女楽の儀礼楽を受け入れながら、春秋から唐に至るまでの娯楽的で淫楽的な女楽の性格も輸入したとも考えられる。すなわち後宮、または皇帝の前で楽しめるパフォーマンスを演じたことである。

文化受容の歴史背景

以上、ベトナムの黎、阮朝において宮廷楽のジャンルが中国からどの程度影響を受け、またそれをどのように自文化としたのか、まとめてみた。

漢文によるベトナムの史料を見ると、ベトナムは中国のように音楽を集中的に記述する「音楽誌」のようなものは全くない。音楽に関する記事にしても「礼部」あるいは別の章に散見されるのみである。また、史料の全体をみると、黎朝の記録、すなわち十五世紀から十八世紀までのいわゆる初期のベトナム宮廷楽に形成された段階の記述が少ないため、明朝からかなり

影響を受けていたベトナムが当時中国の音楽文化を受け入れたことや、受容状況に関する詳しい音楽史料が欠けるのは非常に残念なことである。しかし、これまでの分析によると、ベトナムでは少なくとも宮廷楽において雅楽、大楽、小楽、細楽、女楽のジャンルは中国から輸入され、とくに明朝からの影響によって、それらの使われかたおよびその性格が明朝中国宮廷のものとほぼ一致していたことがはっきりしている。そこでなぜベトナムは中国からの外来文化をそのまま自文化にすることになったのか、とくに黎朝から阮朝までの間に明の文化を組織的に導入し、定着させた原因、理由を解明するため、もう一度中国とベトナムの間に潜んでいたその時代の関係史を振りかえってみよう。

ベトナムは中国と隣接し、古い時代から中国と切っても切れない関係にある。史籍によると、昔のベトナムは交阯と呼ばれ、唐代以前は中国に隷属し、五代のとき(907－960)に独立した。「安南」(ベトナムの旧称)の名は唐の調露元(679)年に初見される。すなわち安南都護府が設けられた時であった。南宋淳熙元(1174)年には安南国王が冊封され、それ以後は安南国と称した(十一－十八世紀の自称は概ね大越であった)。ベトナム(越南)という国名は七世紀近く後の阮朝嘉隆帝(在位1802－1820年)即位の翌年、つまり中国の清・嘉慶八(1803)年から使われ始めたものである。安南国が中国の五代から分離し、独立した後、中国王朝はこの南国をとり戻そうと考えてきたため、中、近世にわたって両国のあいだに戦争がしばしば起きたことはよく知られている。とくに明の永楽帝(在位1402－1424年)の時には中国はベトナムをほぼ全面的に支配し、地方官衙、とくに経済、交通、警察および文化諸機関を設置した。

明はベトナムを領有して中国内地と同じように統治する方

針をとった。文化政策においてもそうだった。儒教・医学・陰陽学・道紀学・僧綱司・道正司・僧会司・道会司などの文化機関を全国の各地で設置した。中国文化を普及させ、礼儀を習わせ、学校を開き儒教教育を普及させた。ベトナム人を官吏に任用する道を開き、優秀な学生を中国に送り、北京の国子監で勉学させることもあった[31]。それは永楽帝が支配を確立した時期に、文化政策に力を入れるようになったことを意味すると思われる。

東アジア諸国の間に中国が及ぼした文化的な影響は、時代や、地理的な条件によって受けとりかたが異なる。ベトナムの黎朝は明の冊封を受け、政治、行政および文化制度などほぼ全面的に中国から導入し、中国に隷属するような姿で存在していたのである。その受容の仕方は中国からの圧力を受け、また強制的な面があった。このような情勢のもとでは、ベトナムの受容層に異文化を自文化にする意志があったとしても、先ず強大な中華文化を学び、理解し、模倣せざるをえなかったという現実がある。宮廷文化は直接に政治と関わるものであり、中国からは儒教の礼・楽(ここでは雅楽が中心)が東アジアに広く伝播し、「東アジア冊封体制」を繋ぐ「場の力」のように働いていた。雅楽、大楽、細楽、女楽などは中国から移入され、それらはベトナム宮廷で芸術というよりも儀礼的なものとして用いられた。文化的なものというよりも制度上のものであった。そういう政治、社会情勢の流れのなかで、「楽」というものはほぼ「礼」の付属品になってしまい、芸術的な意味は薄くなった。十三世紀ころのベトナム史上に現れた小楽という俗楽も、およそ四百年を経てではあるが、阮朝になって、儀礼楽に変わってしまったのである。宮廷楽は正統の「礼楽」であるという中国からの儒教の影響が強く、阮朝宮廷に礼楽として定着したように

見受けられる。

儒教の礼楽の本質といえば、あくまでも政治を維持し、社会を安定させる統治の手段となるものである。与え手の外的な力が強いとみられる一方、受け手側も内的事情に即して、積極的に吸収していたことは阮朝に成立した儀礼楽の制度や音楽の組織および音楽ジャンルの用いられかたから見ればわかるだろう。

しかし、ベトナムが中国文化に対していつでも服従し、そしてやむをえず受入れたわけではない。唐までの中国に支配されていた時代に受けた影響は、もちろん深く残っていたが、宋の直後元朝に対して「モンゴル人より自分たちのほうが中華の文明を持っている」と考え、自ら「中国化」に努めた時期もあった。そして明になると、その支配が強力だったので、それを破って独立した後も「中国の圧力に抵抗するには自分たちも中国らしくするしか方法がない」との考えが強まるなかで、この時期に「明のものをすべて受入れる」事態となったのである。このような歴史的背景のもとで、明の法律、制度、漢文、儒教の教養および宮廷文化を全面的に受け入れ、中国の制度や文化などを上等なものとして全て吸収しようという意識がベトナムの知識人たちのなかに存在したことはしばしば文献に見られる。中国文化を輸入し、あるいはまずそれを真似するということが、異文化を自文化にする当時の受容状態であったのは明らかである。そしてその後、阮朝の頃は「満州人の清朝はよくない、明の制度、文化がもっと素晴らしい」という見方は日本、朝鮮だけでなく、ベトナムにおいても強かった。

こういう歴史の背景の中で、ベトナムは中国儀式制度を導入する際に、明の宮廷楽もともに伝来したのである。雅楽は全面的に模倣、導入され、丹陸大楽、中和韶楽および宮廷楽舞・文・

武八佾、大楽、女楽などは明代の宮廷儀礼楽に倣ってベトナム宮廷文化に位置づけられた。当時使われていた楽器、楽譜(唐、宋のころに形成された工尺譜)、楽曲(雅楽、小楽など)および一部組織機関も中国からの直輸入である。

一方、ベトナム宮廷楽は中国の音楽、とくに明代のものを導入した後、約二百年をかけて消化、成熟させ、自文化とする時代を迎えたことを指摘しなければならない。初期中国から受入れた大楽というジャンルの楽器は阮朝になると、大楽の鼓吹という性格だけを保って、ほとんどベトナム化したことが明命十三(1832)年に出現した大楽例によって明らかである。十九世紀の初頭には、ベトナムの国楽はすでに成熟し、ベトナム化されたものと考えられる。嘉慶八(1803)年に清の宮廷で演じられた安南の国楽に使用された楽器は「丐鼓・丐拍・丐哨二・丐弾絃子・丐弾胡琴・丐弾双韻・丐弾琵琶・丐三音鑼各一。」(大清会典事例)巻四一三、楽部)であった。その中の丐哨(横笛)、丐弾胡琴(二胡)と丐弾琵琶(琵琶)は中国から伝わった楽器と関係があると思われるが、その呼びかたや形は変わり、ベトナム独特の楽器である丐鼓(鼓の上部に革をはるが下部にはつけない。三本の竹を三脚として支える形で演奏するもの)、丐拍(拍銭、串銭拍とも言う、コイン付きクラッパー)、丐三音鑼(三つの音、すなわち、三個の鉦を一セットにした打楽器)を組み合わせ、ベトナムの国楽のためのものとして使われていたのである。また、宮廷楽に関連する組織がベトナム化する変容の形跡もその時代に見られる。それについての研究報告は別の機会に譲ろうと思う。

ベトナムの宮廷楽は中国の音楽、とくに明代の宮廷楽を組織的に導入してから、自らの宮廷楽をつくり出した。そして二、三百年たったあと、次第にベトナム化したという結論を出すこ

とができる。

本文は『大阪大学・音楽学報』2004年第2号に掲載した

— 注 —

(1) 拙稿「日本の奈良、平安時代における中国音楽の受容と変容 —女楽の場合—」『雅楽界』第六0号、小野雅楽会、1994年に詳述。

(2) 『大越史記全書』上、481頁。

(3) 「紹平四(1437)年…鹵簿司同監兼知典事梁登進新楽、倣明朝制為之。初登与阮薦奉定雅楽、其堂上之楽、則有八声、懸大鼓、編磬、編鐘、設琴、瑟、笙、簫、管、籥、柷、敔、壎、篪之類。堂下之楽、則懸方響、笙、箜篌、琵琶、管鼓、管笛之類。」(『大越史記全書』中、600頁。)

(4) 注3を参照

(5) 『明史』楽一、巻六一、中華書局、1974、1507頁。

(6) 『周礼』地官・大司徒。

(7) 『旧唐書』音楽一、『通典』楽二を参照。

(8) 『宋史』楽誌一と『旧五代史』楽誌下を参照。

(9) 『元史』礼楽二を参照

(10) 『遼史』巻五四、中華書局、1974、886頁。

(11) 『遼史』巻五四、中華書局、887~888頁。

(12) 『宋史』巻一二八、中華書局、1977年、2981頁。

(13) 同上書、2991頁。

(14) 同上書、3001頁。

(15) 『明史』巻六一、中華書局1974年、1506頁。

(16) 『安南志略』31頁。

(17) 『大南会典事例』礼部九九・音楽、35葉裏と『大南寔録』巻七

六・正編第二記、2530 頁。

(18)『歴朝憲章類誌』巻二四、35 頁。

(19) 同上書、巻二二、122 頁。

(20)『安南志略』31 頁。

(21) 同上注、同頁。

(22) 紹治元(1841)年「制大駕鹵簿…大楽二部、小楽一部」『大南寔録』「正編第二記」巻一、4767 頁。

(23)『白楽天全詩集』第三巻、849-850 頁、佐久節 訳注。

(24)「明命九年…南郊壇楽器、第二成東西設絲竹細楽各一部、用小作隊今改為和声暑之楽工毎部八人…。」『大南会典事例』「礼部」巻九九、35 頁裏。

(25)『牡丹亭』「魂遊」、人民文学出版社、134 頁。

(26)『続文献通考』巻一五三・楽考、19 葉。

(27) ①「慈寿宮侍膳女楽排列登歌」『大南会典事例』「礼部」巻七0、12 葉裏。

②「帝親詣慈寿宮侍膳女楽登歌」『大南寔録』「正編第二記」巻一八六、4167 頁。

(28) ①「明命七年、小作女楽登歌、至是以其猥褻罷之」『大南寔録』「正編第二記」巻四二、1955 頁。

②「明命十三年、罷女楽登歌例。」『大南寔録』「正編第二記」巻八七、2658 頁。

(29) 注 1を参考

(30)『明史』巻四九、五三「礼部」1274 頁(巻五三、1356 頁)

(31) (永楽九年四月)「今郊州等府己開学校遴選土官子弟及民間俊秀充生員除授教官黎景恂等縁是土人誠恐徒上虚文未見實効乞選老成有学為師範者典教俾其子弟習知中国礼儀以変其夷俗他日亦可得人以資国用。」『明実録』巻一一五、1468 頁(1411 年 4 月)いまの郊州(ベトナム)などの府では既に学校が開かれ、地元の官僚の弟子と優秀な民間人が生徒に選ばれた。上の人に嘘をついたり効果があがらないことを防ぐために、もともと地元の人である教官黎景恂等を除き、実績のある経験豊か

な教師を選び、彼らに中国の礼儀を教え、地元の習慣を変え、将来国家の人材として用いられるよう願う。)

・(永楽十五年三月)「交阯北江等府州県選貢生員鄧得等至京命送国子監進学…」『明実録』巻一八六、1990頁(1417年3月)交阯、北江などの府、州、県は鄧得などの生徒を選んで北京の国子監に送り、進学することを命じた。)

【主要な引用、参考文献】

中国関連の史料

『安南志原』フランス極東学院訂刊 1932年、NGAN - NAN TCHE YUAN Texte chinois dit et publi sous la direction de Lonard Aurousseau avec une tude sur LE NGAN - NAN TCHE YUAN ET SON AUTUER par E Gaspardone cole fran aise déxtr meorie - nt: Collection de textes et documents sur lIn - dochine Hanoi: Imprimerie DExtr me - Orient 1932

『教坊記』唐・催令欽(撰)『中国古典戯曲論著集成第一集』所収、1-30頁、北京、中国戯劇出版社、1959年(1980年第二次印刷)

『欽定大清会典』[光緒、巻四一～四二・楽部]近代中国史料叢刊三編第72輯、文海出版 社(編)、台北、文海出版社、1993(民国81)年

『欽定大清会典事例』[清? 光緒25年]京都大学蔵。別版の影印としては、台北、啓文出版社、1963(民国52)年

『十三経注疏』清? 阮元(校勘)1816(嘉慶20)年重刊宋本によるもの、影印、台湾大化書局 1978(民国66)年

『全唐詩』清・彭定求等(編)、北京、中華書局、1960年(1992年第五次印刷)

『宣和遺事』作者不詳、『百部叢書集成』所収、清嘉慶黄丕烈校

『続文献通考』明? 王圻撰、(明・萬暦刊本)、台北、文海出版社 1979年。

『白楽天全詩集』[続国訳漢文大成第三巻]佐久節(訳注)東京、誠進社、1978年

『都城紀勝』南宋? 灌圃耐得翁(撰)『東京夢華録、外四種』所収、89～110頁、上海古典文学出版社、1956年。

『明史』清? 張廷玉等(撰)、北京、中華書局、1974年
『明実録』著者不詳、中央研究院歴史語言研究所、台北、民国55(1966)年
『遼史』元・脱脱等(撰)、北京、中華書局、1974年
『牡丹亭』元・湯顕祖(著)、北京、人民文学出版社、1978年『桃花扇』清・孔尚任(著)、北京、人民文学出版社、1980年

ベトナム関連の史料

『安南志略』一三四0年頃成立、黎崱編一九六四年翻刻 HUE: UY BAN PHIEN DICH SU, LIEU VIET - NAM, VIEN DAI - HOC HUE
『雨中随筆』一九世紀前半成立、范廷琥著 1992年翻刻、台湾、学生書局
『大越史記全書』上中下、1479年~18世紀末成立、陳荊和校訂、東洋学文献センター叢刊、第47輯、東京大学東洋文化研究所、1986年
『大南会典事例』1855年成立 木版本、天理大学所蔵
『大南寔録』(全20冊)1844年~1909年成立、影印、慶応義塾大学、1961~1981年
『歴朝憲章類誌』1821年成立、潘輝注(編)、写本、東京、東洋文庫所蔵

后 记

在上海市教委第四期重点学科项目的推动下，本文集被编入音乐文化史研究论丛系列。在此对该重点学科的主要负责人杨燕迪教授、韩锺恩教授以及力主推行、策划这一论文集系列的上海音乐学院出版社社长洛秦教授的鼎立支持深表感谢。

本文集集录了大学生期间发表的首篇论文（1986 年）直至今日的主要研究成果，是我所走过的学术心路的写照。因篇幅所限，从 20 年间发表的论文中挑选出 26 篇与本文集题目相关的文章，组成了一个中国与东亚诸国间的音乐文化交融、流动的关系链。笔者最初以中国古代音乐史为主要的研究对象，大学毕业后赴日留学，又因工作关系于上世纪九十年代中期连续两次受联合国教科文组织的委托赴越南调查阮朝的宫廷音乐，研究视野由中日音乐的流变现象向着东亚的朝鲜、越南诸国延伸，逐渐逐筑起对古代东亚汉字文化圈的音乐现象的研究体系。当然短短的 20 年间只是我刚刚在这一学科领域迈出的浅浅一步，通过本文集的出版希望得到同仁学者们的批评和帮助，使这一学科得以更深入

的展开。

本系列论文集中除了中文的论文外,还同时载录了以外文写作的研究文章。这可谓留学热潮所带来的一种新气象,同时也预示中国音乐理论界开始步入了一个直接与国际对话的新阶段。受惠于这一形式,本文集中也包含了多篇在国外期刊上发表的日语和英语的研究论文。这些文章是首次在国内同大家见面,也希望得到学术界的评述和指正。

在本文集的出版过程中,我的学生孙宁宁、符丽琴和谢瑾同学在文章的找寻、重新输入以及校对等方面做了大量的工作,在此一并表示感谢。

赵维平
2006 年 8 月 4 日